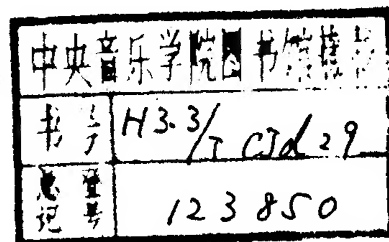


目　　次

五 声 部 对 位

六 声 部 对 位

七声部及八声部对位

第二部分

模　　仿

多于二声部的模仿

第三部分

二重、三重与四重对位

二 重 对 位

三 重 与 四 重 对 位

对位与赋格教程

绪　论

我曾经以为刊行一本《对位与赋格写作教程》似乎是多余的事。然而我的教学经验告诉我，事实是相反的。的确，已出版的有关这方面的著作，往往使学习者无所适从，甚至会丧失学习的勇气。其原因一方面是由于那些教条似的规则过分枯燥无味，而另一方面则由于书中所举的谱例，往往与文字互相矛盾。因此我才想根据过去名家所写的、优美而良好的众赞歌传统来写一本书，以便教导学生们欣赏这些作品，并作为借鉴。也许这样的一本书会受到欢迎并能起些作用。本书就是在这种意图下和读者见面的。

学习对位法的目的，是在于掌握各种严格写作的风格，使写作手法纯熟，逐步培养学生写作严格和自由的赋格曲——那是一切完美作品中的结构的典范。

我在这里略谈一下：我们经常在一些著作里所发现的不必要的、甚至是幼稚的举例。譬如在谈到某种模仿形式或某一类的转位对位（Contrepoint renversable）●时所举的例子，非但在听觉上使人不能忍受，而且与其说是发展人们的音乐感，还不如说是破坏了人们的音乐感。

类似这样的组合，只有给眼睛看的意义，而对于耳朵却毫不相干。我在这里只把这些事实略提一下，并不打算详谈。

一个具有极精细的听觉而又天份好的音乐家，只有当他处理的主题与某些手法有关联，而其效果又能使人听得懂的时候，他才应用这类科学的写作方法。

一言以蔽之，我要求各种形式的对位法，在它的多种多样的外形上，必须是真正的音乐，而不仅仅是一种音符的组合。也许有些时候，为了曲调的优美，为了各声部的朴质以及乐曲整体的布局，在这样的前题下我才会违背某些作家特殊严格的规则。

无论如何，我们不能忽略，对于一个要求成为他专业中的能手的青年音乐家来说，对位练习是一种最好的写作锻炼。在实践方面，任何练习都不能代替这种对位练习；而且一个作曲家是否具有这种真才实学，我们只要通过他的作品，就可以充分地得到证明。

● 即"复对位"或"纵向可动对位"，与英语Double Counterpoint同义。——译注

此外，一个曾经认真地、充分地作过严格和声练习的学生，就会很容易地做对位练习。因为这两者在写作方法上可能存在的差别，仅仅是对位法有各种类别上的变化，同时在应用某种时值的音符和某些和弦时受到限制而已。

我拟借助书中的例题作根据，尽可能将文字写得简洁易懂。为了不使这部书的篇幅过于庞大，我并不打算将所有的组合一一列举。因此，如果在一个固定曲调上，在同一声部可以写出三、四种不同的对位，我只举一个例子来启发学生，使他们知道如何处理这些主题就算了。

我认为，我们在对位的练习上，不必依照像在德国一般所采用的体系，因为那种做法，很难在高级和声练习与对位练习之间确定一个明显的分界线。

诚然，在德国，单纯的和声练习一般说来是很初步的；也就是说：它是以简单的和弦知识与镶嵌式的和弦连接为基础，然后再用对位法加以丰富和完成。而在法国，我们把和声学的研究推进得更远，使它成为可以说是现代化的对位。因此本书所采用的非常严格的体裁，是为了使学生对所有各种音乐形式的写法都能获得绝对熟练的技术。

我敢断言，学生们如果按步就班地去做和声与对位练习，则当他们要以音乐来表达思想时，绝不致于在写作手法上感到任何困难。这就是最主要的一点，也就是教师们与学生们必须努力达到的目的。

至于赋格曲的写作法，我尽量说明它的内部结构与它美妙而精致的布局，以便学生在他所能想像到的各种不同的形式下去实践。

在结束本文以前，我在此引录里赫特（F. Richter）和声学中的一段摘要，因为我觉得它有很高明的见解与判断能力，而且这段文字的意义同样适用于对位的学习：

> “为学生们确定一条严格体裁的精确界限是很困难的，因为关于我们所讲的这些规则的见解，许多理论家都颇不一致。在他们这些人中，尤其是当代人简直把那些最基本的规则都置诸脑后。他们只是根据作品中不很成熟的尝试所采用的材料即兴地来进行和声教学。
>
> “我们没有理由相信，迁就青年们的急燥情绪可以收到良好的效果。这种过早地想去创作的倾向，原是创作欲中本能的特征，其实，是无可厚非的。然而，我们认为只有进行意志顽强和深思熟虑的劳动才是引导学生走向正路的唯一方法。
>
> “希望依照本书中的进度来学习的人们，要认真作练习。希望他们确信本书中所提出的禁例，并不会妨碍他们未来创作上的自由。相反地，它们将要作为艺术基础的原则使他们的天赋本能获得更有力的发展。对初学的人来说，名家的作品，就好像给那些无组织的纷乱的乐思加上了羁绊，而这种纷乱的乐思，其实乃是精神上贫乏的表现。这里还得附加一句：学生们不得擅自援引那些优秀作家所写的一些例外来应用。同时也不必想把那些只不过是在学校里的练习当作真正的音乐作品来写作。”

在结束这篇绪论之前，我不得不感谢我的学生，也是我的朋友佐治·戈萨德（Georges Caussade）的多才而忠实的合作，他帮助我完成这一项篇幅既长而又重要的工作，他那有条理的思想方法、稳健的手笔和他的音乐素养，都给了我以很宝贵的帮助，使我能将这本书写得尽可能清楚而实用。希望他允许我向他致以最亲切的谢意。

第一部分

单　对　位

总　　则

适用于所有各类对位的一般规则与说明

为便于理解下面所讲的一些规则，学生们在学习本书之前，应该学好和声学的全部课程——我认为他们必须学习过这门学科，并在技术上已具有熟练写作的能力。

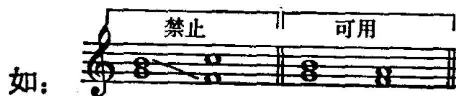
对位法与和声学一样，都是把同时出现的几个声部加以组合的一种艺术。两者的差别在于和声学可以适用于所有的风格，容纳所有的转调，应用一切的和弦以及一切可能想像得到的音乐上的技术。在对位法中，对于这方面的探讨则比较狭窄。虽然它们的组合方式是多种多样，但同时却受到许多限制，并且还要遵守更加严格的规则。如同我曾在绪论中所讲的，它的目的是教导学生们了解古代一些作曲家的严整的风格，使他们掌握优美的旋律线条结构，以及在各声部之间都具有独立的曲调感觉，使他们的写作手法纯熟，并掌握这门艺术的技巧，逐渐引导他们做些赋格曲的习作。这是一切青年作曲家按照古典传统学习的最终目的。

在这里我不拟重复一切与和声学共同的规则，而只阐述一下在对位法中所特有的而且是非常重要的几点：

1.应用的和弦：可以应用的和弦只有完全的大、小三和弦及其第一转位与减五度和弦的第一转位，一切有准备和解决的七和弦及其转位。(除了与低音部构成纯四度的第二转位以外。)——虽然在某些七和弦中包含减五度音程，但这个生硬的效果，由于已得到第七度音的调整，因此在使用时并不受到约束。

2.旋律的进行：旋律的进行只可用大、小二度，大、小三度，纯四度，纯五度，小六度与纯八度等音程——大六度音程只在写七声部与八声部对位时才使用。

3.半音体系：在严格的对位写作中，完全不用半音阶进行。

4.三全音：由于三全音的交错关系，因此在大、小两种音阶上都要避免从第Ⅴ级和弦连接到第Ⅳ级的进行，尤其是当它出现在两个外声部，而其导音是在高音部上行到主音时。例如：

。同样地，在大调音阶中，从Ⅳ级和弦进行到Ⅱ级和弦时

在两个外声部之间出现的交错三全音： 也被禁用。

因此我们在做练习时，无论在什么条件下都要避免使用上述两种和弦的连续进行。

下例的进行则可用，尤其是当导音上行到主音时： 但应完全避免再返回第一个和弦的进行：

我应该提一下：在帕列斯特里那学派的作品中，我们经常遇到这样的交错关系。这种写法说明了在那个时代的作品的特殊严谨性与旋律线条不免有些粗涩的特点。在今日来看，类似下面所举的帕列斯特里那（Palestrina）与奥尔兰多·拉索（Orlando Lasso）的例子，不能被认为是正确的写法。

例1

帕列斯特里那的例　三全音　等

奥尔兰多·拉索的例　三全音　等

5.和弦外音：经过音与助音是对位法中唯一可以用作装饰的音。

6.平行五度与平行八度：有如在和声学中所规定，无论是同向或反向进行的平行五度与八度都一律禁用。关于平行五度与八度之间，被一个或几个音相隔开的特殊规则，将在以后各类对位中分别加以讨论。

性质相同的各声部交错进行应避免给人以平行五度及八度的感觉：

例2

避免　8　5

这种写法在多于四声部的对位中是允许的，但不可以在两个外声部之间发生。

7.同向的五度与八度：绝对禁止在两个外声部之间出现同向五度与八度的进行——如在内声部则应依照和声学中同样的规则处理，除非在一些十分困难的对位写作中，且在某些特殊的情况下才允许使用。（关于这一点，将在后面讨论。）

上面曾讲过，在帕列斯特里那学派的许多令人赞赏的作品中，我们可以遇见对音乐总体并不增加什么效果的写作法，在今天，我们应认为这是出于粗心大意。下面都是一些平行五度与八度的例子：

例3 阿勒格里的例

维多利亚的例

帕列斯特里那的例

为了使学生们在读到前人这些宏伟的作品时不致有疑惑之感，应使他们识别上面这些例子，但这并非有意要他们去作这样的练习，除非他们是故意模仿那个时代的作品。

注意：有如和声学一样，和弦位置的变换以及声部排列的改变，并不能消除平行五度与八度的错误。

例4a 坏

但是，如果在平行五度、八度之间，被一个新的和弦隔开，则这种平行的错误就不复存在。

例4b 很好

8. 转调：在对位法中，只应用近关系转调。

9.模进：在写双重合唱与八部对位之前，都应避免用和声的模进。

10.移调：为使旋律能在各声部的正常音域内进行，可以将题目作移调处理。

11.音域：所写的对位旋律，应尽可能不超过十一度音程的距离。

12.旋律的轮廓：对位应尽可能写得富于曲调性，最好是以级进来获得这一效果。

在同向进行时，尤其是当用较短的时值如二分音符及四分音符时，——应避免七度或九度音程分作两次大的跳跃进行：



但在困难的情况下，两个外声部允许以较长时值的音符（意指全音符——译注）作同向小七度大跳。



同样应该避免的是在外声部以同向构成增五度或增四度音程的进行，但如在上行的片断中，构成增音程的最后的音继续上行"半音"；或在下行的片断中，继续下行一级时，则可应用：



13.琶音：琶音的进行应该避免，尤其是建立在同一和弦上的琶音进行，如：



若建立在不同和弦上的琶音进行，则这个禁例不复存在。然而，构成琶音的各个声部在调性上的冲突仍须注意避免：

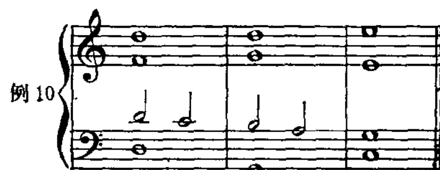




14.导音：在对位法中，为使各声部的旋律进行更加曲调化，导音通常是可以重 用 的。



由于各种对位类别的不同，导音经常不可上行到主音：



15.同度音：在写四声部对位之前，除了在第一小节和最后一小节外，不应在小节 的 强拍上（第一拍）使用同度音。

16.声部交错：除了在开始和末了的一小节外，声部的交错是可允许的，但交错的 时 间应该短暂，并以少用为好。

17.和声的进行：反向及斜向的进行，其效果更胜于同向或平行的进行。

18.六四和弦：凡给人以六四和弦感觉的一切和声组合，均应避免。

19.重复音：只有全音符可以重复使用。二分音符及四分音符的重复均被禁用。

20.一小节内用两个和弦：除第一类对位外，其余各类都可以在同一小节中应用两 个 和弦，但不能在开始的第一小节中这样应用。

21.和弦外音的接触：一般说来，应该避免，尤其是在二分音符（以及比二分音符时值更长的音符——译注）上，当它与和弦内音形成小二度音程时，应避免使用经过音或助音。

但如果两声部在九度的距离上，则这种接触并无妨碍。



22.旋律型的重复：应避免由于直接摹拟相同的旋律型以及因仿照相同的公式过多 地 反复一个音型而产生枯燥无味的效果：

由于直接摹拟相同的旋律型，与仿照同样的公式屡次反复一个动机而造成枯燥无味的效果。

例 12

音型 I　音型 II　II　II　I　II　I　II　II　II

在应用二分音符时，应避免在三次出现同样的音之间应用同样的装饰音。

避免

例 13

在应用四分音符时，必须避免在同一小节内作两次旋律完全相同的进行。

避免

例 14

等

但上例如是跨越小节的进行，则可减少单调的感觉。像下面的进行是允许的：

好　好

例 15

等　等

23.不用四分音符跨越小节的进行：不论是上行或下行，两小节间均应尽可能避免以四分音符作同向进行后继续同向作三度跳进达到下一小节：

例 16

避免

24. 终止前一小节的和声：当旋律不在低音部时，终止前一小节必须用属和弦上的音。

25. 固定曲调：对位的习作，都是由一些以全音符写成的“固定曲调”作为题目。这些题目，均附在本书的后面。读者也可以在凯鲁比尼（M.Cherubini）与巴山（Bazin）的对位法教科书中找到最短的题目来作练习。❶

❶ 我认为不一定在上述的两本教科书中，而在今日已出版的很多关于对位法的书籍中都可以找到同等分量的题目来作本书中的练习。——译注

二声部对位

第一类　一音对一音

1. 这类对位是由一个固定曲调和一个与它相配合的全音符声部所组成。

2. 第一小节应用完全协和音程（与固定曲调形成纯五度、八度或同度）开始，最后一小节则必须以八度或同度音结束。

3. 在二声部写作中，应避免过多出现五度和八度音程，因为这样会产生过于不完整的和声。

4. 禁止作三个以上的连续三度或六度的进行。

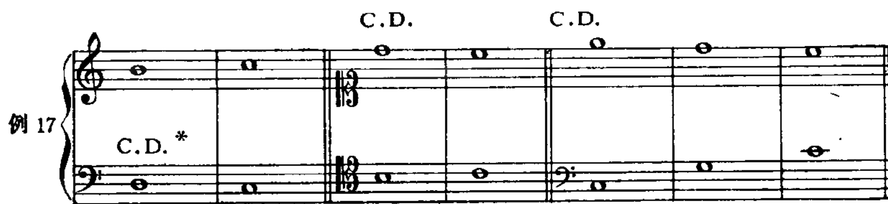
5. 同度音只许在第一小节或在最末一小节中应用。

6. 所有的不协和音程均应避免使用。只能用三度、五度、六度、八度以及它们的复音程。（即在原音程上再增加一个八度的音程，如十度、十二度、十三度及十五度等。——译注）

7. 固定曲调的最后两小节，一般都是由上主音进行到主音。因此，当固定曲调在下面声部时，结束之前一小节必须是大六度音程。

反之，如固定曲调在上面声部时，则结束之前一小节就必须是小三度音程。

为避免所有的结尾都雷同，结束前一小节可以用五度音程。



* C.D.即'固定曲调'，法文 Chant donné的缩写，与拉丁文 Contus firmus（缩写为C.F.）同义。——译注

8. 虽然二部和声的效果是贫乏和空泛的，但我们在选择使用的音程时，应做到给人以既完整而又明确的和声感觉。

9. 在同一声部中，相同的音不应重复一次以上。也就是说，不应连续出现两次以上。

练　　习

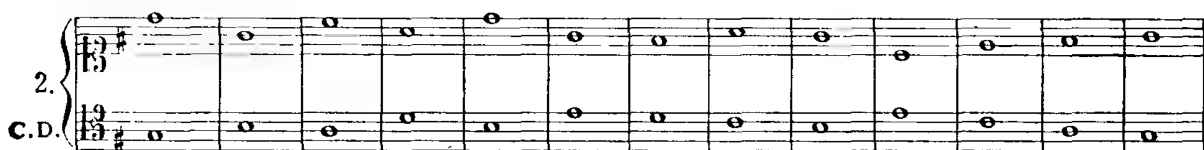
先将固定曲调放在下声部，并在这曲调上方轮流以适用的谱表创作三个不同的对位旋律。然后再将同样的固定曲调放在上声部，并在这曲调下方创作三个不同的对位旋律。这样做法，就是将每个固定曲调都作为一个有六种不同结合的主题来练习写作。

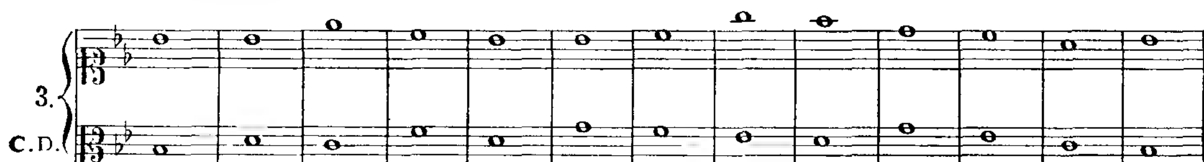
学习者应以数种大调和小调的固定曲调来作这种练习，一直做到觉得容易和熟练为止。

关于谱表的选用是随意的，没有什么固定的规则。学习者应注意勿使两个声部之间相距太远，并可将固定曲调移调，写在适当的声部的音域内。

本类对位习作的一套范例













第二类　二音对一音

1. 这类对位是由一个固定曲调和一个与它相配合的二分音符声部所组成。

2. 开始的第一小节，对位声部应在强拍上用一个二分休止符，在弱拍上用一个二分音符，并应以五度、八度或同度音程起调；最后小节则以八度或同度音程结束。

结束前一小节的写法，有下面几种：



当固定曲调在低音部时，为了避免所有终止都相类似，特许使用切分音。



3. 在强拍上必须用协和音，在弱拍上则可用协和音或经过音性质的不协和音。

4. 在和弦音之间的平行五度与八度必须相隔两个二分音符才可使用。

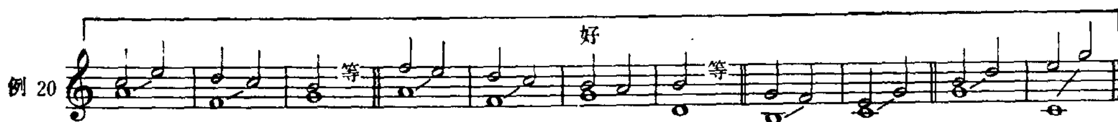
5. 在下面的几种情况中，平行五度之间，只要相隔一个二分音符即可使用：

a. 如果第二个五度音是弱拍上的经过音；

b. 如果两个五度音都是经过音；

c. 如果两个五度音中之一是减音程；

d. 两个五度音都在弱拍上，并以反向进行。



6. 下面的例子（在小调中的三全音关系），我曾在总则中已讲过，在大调中由Ⅳ级到Ⅱ

级进行时所产生的三全音交错关系是毫不相关的：



按照上例的形式，可以无顾忌地使用。

7. 允许在弱拍上应用同度音。

练　　习

正如第一类对位的习作一样：将固定曲调在高音部和低音部上各作三次。每道题目作出六种不同的组合。其他应注意遵守的事项同第一类对位练习有关的解说相同。

本类对位习作的几种组合范例

















* 这里的上声部是分两次进行，进到九度音程，其中一次是向下级进，而另一次是向下跳进一个八度，并且随即以上行级进处理。

因此，我们可作如下的解释：在类似的情况下，当旋律向下作八度跳进之后，它应立即向上级进；反之，当旋律向上作八度跳进，则应在两次进行所构成的九度音程之后，立即作下行处理，如下例：



第三类 四音对一音

1. 这类对位是由一个固定曲调和一个与它相配合的四分音符声部所组成。

2. 在开始的第一小节，对位声部先在强拍上用一个四分休止符，然后用三个四分音符，而且第一个四分音符应用纯五度、八度或同度音起调；最后小节则应以八度或同度音程结束。

结束前一小节的写法，有如下几种：





3.这类对位，只有在同一小节的同一和弦上，才允许旋律作小六度的进行。

4.在每小节的第一拍上，必须用协和音，其余各拍上可用协和音，也可用由经过音或助音构成的不协和音。

5.在和弦音之间的平行八度与五度，应以四个四分音符隔开。如是反向进行，而第二个五度（或八度）音不在小节中的强拍上出现时，则相隔一个四分音符即可应用：



平行五度如在两个和弦外音之间，或在第一个是和弦音而第二个是和弦外音之间，则它们只要相隔一个、两个或三个四分音符即可使用。



同样的规则适用于：当第一个五度音是和弦外音，而第二个前后都是级进的和弦音。也就是说：第二个音的前后都是经过音或助音性质的音。



在任何情况下，第二个五度永远不能在小节的强拍上出现；也不能使两个五度音都在小节的次强拍上出现。



如果两个五度音中的一个是减音程，则它们之间只要相隔一、二或三个四分音符即可使用，但第二个五度仍不能在小节的强拍上出现。



6. 如果在一小节内出现两个和弦，则这两个和弦应各占两个四分音符。

在结束前一小节中，只能用一个和弦。

7. 同度音可以使用，但不能用在小节的强拍上，应避免由小二度进到同度音的进行：●



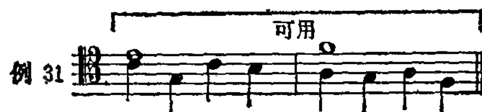
但允许以小二度离开同度音的进行：



8. 永远不能用前后都是同度音的助音：



9. 在次强拍上重复强拍上的音，而在这两音之间的弱拍上用一个构成四六和弦的音，并不给人以和弦第二转位的感觉：



10. 如果将上行的经过音和助音加以变化（即加上升降号——译注），则必定会引起一种转调。



但将下行的助音加以变化，则对原来的调性并无影响：



● 由大二度进到同度音的进行亦不佳。——译注

练　　习

参照前面各类练习的作法，做本类对位的练习。

本类对位习作的几种组合范例

C.D.
1.

2.
C.D.

C.D.
3.

4.
C.D.



第四类　切 分 音

1. 这类对位是由一个固定曲调和一个前半在小节的弱拍上而后半在次一小节的强拍上的切分音声部所组成：



2. 第一小节应用一个二分休止符开始。二分音符在弱拍上以五度、八度或同度音程起调，最后一小节则用八度或同度音程结束。

如固定曲调允许，在结束前一小节必须用上一个切分音的不协和音。



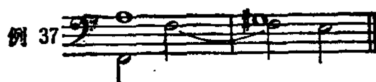
3. 切分音可以是不协和音程，也可以是协和音程（但最好还是不协和音程），当它是协和音程时，它可以用级进或跳进进行。

4. 所用的不协和音程是：二度和四度向三度解决；七度向六度解决以及九度向八度解决。这些不协和音都是下行一级而解决的。

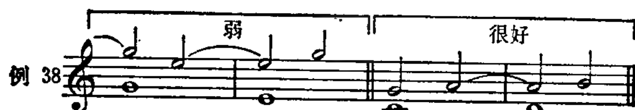
为了不使切分的感觉中断，当切分音在下声部时，可以使四度留音解决到五度，但在二声部对位中，不应随便使用，因为在和声上会产生贫乏和枯燥无味的效果：



增二度音程在小调中可以使用：



5.弱拍上的平行五度与八度是禁止的。在强拍上的则允许使用，然而因八度效果软弱，所以没有五度效果好：



以反向进行的五度音程，允许在弱拍上使用：



必须避免如下例那样的进行：以五度音作准备音，而六度留音又解决到五度音上：



因为它给人以平行五度的感觉。

反之，如果切分声部在下面的话，则使人有两个和弦进行的感觉，平行五度的印象因而消失。



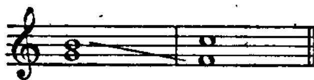
同度音的使用仍然依照前面所讲过的规则，也就是说：允许在弱拍上而禁止在强拍上使用。

6.可以用一个二分休止符或一个二分音符中断切分音的进行（以用二分音符更好）。但是，非不得已，不要随便使切分音的进行中断。

在任何情况下，在同一条练习中，这种中断切分节奏的处理，只可偶而为之，不能多用。（按：在十六小节左右的练习中，很少超过两次；在八小节左右的最好不要超过一次，用多了，会削弱整个切分节奏的感觉——译注）

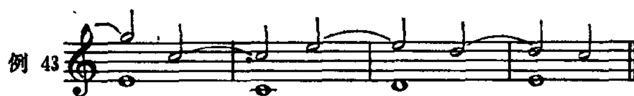
7.为了使切分音能连续不断，往往不得不使用超过三个三度和六度音程的连续进行（即可以作连续两次以上的三度或六度的进行——译注）。

8.不能使一个切分音重复出现。

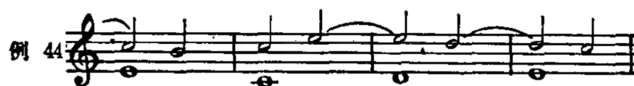
9.三全音交错关系的生硬效果：  由于用了连续的切分音进行而大部分可以消除。



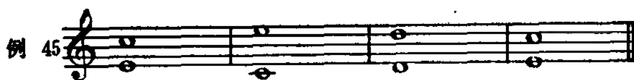
10.平行五度与八度而没有另一和弦隔开，只要将切分音取消，就可看出它的进行是否正确。如下例：



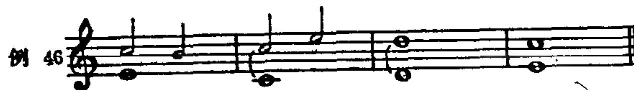
当切分音连续不断地进行是很好的，但如它的进行被中断就不同了：



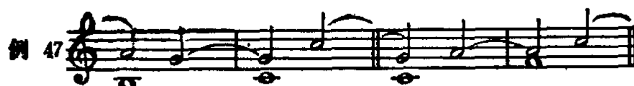
因为在第一种情况(例43)中，将切分音去掉，取得的和声进行是：



而在第二种情况(例44)中的和声进行是：



11.在切分音进行中，不可能发生直接的平行五度与平行八度的进行。下面的例子以及与此相似的片断都是很好的。

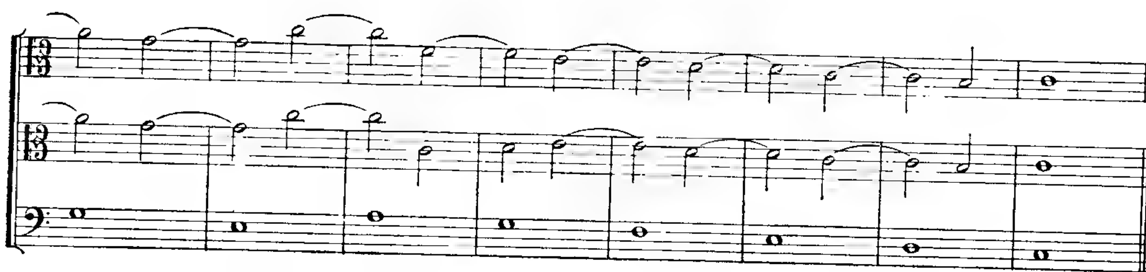


练　　习

作法如前。即将每个固定曲调三次放在上声部，三次放在下声部，共作六种不同的组合。

本类对位习作的几种组合范例






C.D.
2.




3.
C.D.




C.D.
4.



第五类　华彩对位

1. 这类对位是由以前所讲过的各种不同节奏的对位（第一类除外）所组成，并加用了八分音符与带附点的二分音符等节奏。

2. 八分音符必须以级进连接，但它可与在它前面的音符作跳跃进行。八分音符应尽可能不要在同一小节中使用两次以上。使用时应放在后半拍（即弱拍）上。



如果要在同一小节中用四个八分音符的话，那么应参照下面的例子，把它们平分在小节的两个弱拍上，不使它们直接地连接起来：



总之，如果想保持对位在这类型作品中显示出庄严肃穆的风格，八分音符的使用必须慎重。

3. 在二声部对位中，加附点的二分音符，只能用在两小节之间并以连线连接，照切分音的形式书写。



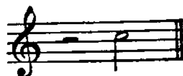
古代一些作家常用下面的写法，这种写法现在已不习用：

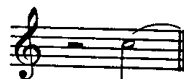


4. 下面的两个例子，可不视为平行五度与八度的错误进行（因为所占的时间很短且在弱拍上——译注）。



5. 第一小节可用下面四种方式开始：

a. 在一个二分休止符后面，用一个二分音符： 

b. 在一个二分休止符后面用一个切分的二分音符：

c. 在一个四分休止符后面用三个四分音符.

d. 在一个四分休止符后面用一个四分音符以及一个切分的二分音符：



6. 在同一小节中，两个四分音符后面随着出现一个二分音符，这种先快后慢的节奏效果拙劣，不要随便应用。



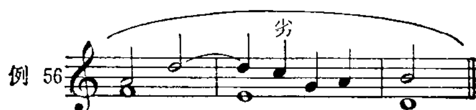
但如果在两个四分音符后面用一个切分的二分音符，则虽然节奏相同，但效果却非常良好：



7a. 留音不论有无变化，它都应在小节的后半部分（即次强拍上）解决。



在任何情况下，不应像下例那样减少留音的时值：



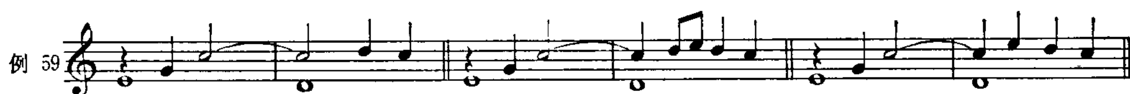
留音应以二分音符而不应以四分音符作准备：



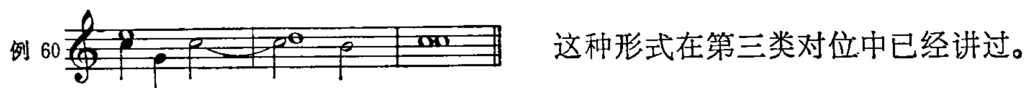
留音的解决有各种不同的方式：有时可以简单地直接解决到和弦音，有时可在解决音之前作某些变化。



7b.在切分音与低音部形成小七度音程时，特许不在次一小节（而在再次一小节——译注）上将留音解决。在这情况下，留音的助音应放在它的上方。



8.下面的形式是常用的，它所构成的四度和六度毫无关系，因为所占的时间很短，而且又在小节的弱拍上。



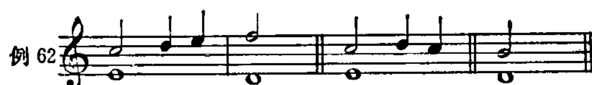
9.依照所采用的对位类别，上述这些规则均可适用。

10.有如前述各类对位，只在非常例外的情况下，各声部可以偶尔交错。

11.如固定曲调许可，结尾必须采用先解决到导音，随后再进到主音的切分音形式：



12.如在同一小节中，一个二分音符之后，随着出现两个四分音符，则这两个四分音符中的第一个可以作为经过音或助音来处理：



13.华彩对位在它的变化中应该既富于曲调性，同时又是优美而朴质的。要做到这一点，必须具有很高的鉴赏力和很好的技术，而这些修养，学习者必须通过辛勤的劳动和灵敏的听觉才可获得。

14.相同时值的音符和相同的旋律音型，不要连续使用两小节以上。

练　　习

作法如前，即将每个固定曲调三次放在上声部，三次放在下声部，共作六种不同的组合。

本类对位习作的几种组合的范例













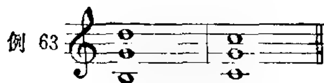
* 只能审慎地这样用：以四分音符作八度跳进后，再跳回原来的音。

三 声 部 对 位

第一类　一音对一音

1. 这类对位是由一个固定曲调以及两个与它相配合的全音符声部所组成。

2. 第一小节和最后小节都可以用完整的或不完整的和弦开始或结束。最后小节常用省略三音的主和弦：



但在最后小节之前一小节，必须用完整的和弦。

3. 应用和弦的第一转位时，最好重用它的六度音，但也可以重用它的三度音和低音。

4. 为使各声部流畅悦耳，不必强使所有的和弦都是完整的三和弦；这样可使各声部有多样的变化和非常流畅优美的音调。

5. 平行五度与八度，永远禁止在外声部之间发生，如在其他声部之间发生，则应遵照和声学中的规则。

6. 应避免同时在两声部上作同音的重复。

7. 从三声部对位开始，上面声部不必一定要在主音上结束。

8. 两个上声部都可以用同度、三度、五度或八度音程开始或结束。

9. 应尽可能使各声部之间的距离不要相隔过远，用密集的和声位置与适中的距离，常常会产生较好的音响效果。

10. 关于三度和六度的连续与重复音的使用等其他规则，除参照二声部第一类中的规定外，尚须注意不要作超过两个三度和六度的连续进行（即只能连续一次，不能连续一次以上——译注）：



练　　习

将每个固定曲调在高音部、中音部及低音部上，各放三次使每道题目作出九种不同的组合。

用数个大调和小调的固定曲调自做练习，直至手法纯熟、曲调自然流畅为止。

大调上的三种组合

1.

C.D.

2.

C.D.

C.D.

3.

小调上的三种组合

4.

C.D.

5.

C.D.

C.D.

6.

本类对位习作在同一固定调上作九种不同组合的一套范例

7.

C.D.

8.

C.D.

9.

C.D.

10.

C.D.

11.

C.D.

12.

C.D.

C.D.

13.

C.D.

14.

C.D.

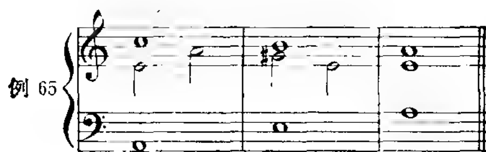
15.

第二类　二音对一音

1. 这类对位是由一个固定曲调、一个全音符声部以及一个二分音符声部所组成。除了下面的一些规则外，在二声部第二类对位中所讲过的规则，在这里同样适用。

2. 完全禁用二分音符的重复音。但当结束时，在结束前一小节到最后小节之间，遇到确难处理的情况时，才允许重复二分音符。

例 65



3. 有如在二声部中所讲的：只有在终止时才可以使用切分音：

例 66



4. 为了结束，当高音部上行'半音'到达主音时，两个外声部允许作同向八度的进行：

例 67



5. 在第一小节，二分音符声部只可以用同度、五度或八度音程开始，在结束时并无特殊的规则要遵守。

6. 当二分音符声部在低音部时，直接在它上面出现的声部应以主音开始。

练　　习

将固定曲调放在高、中、低三个声部上各两次，并轮流更换二分音符的声部位置，这样可以使每道题目有六种不同的组合。

本类对位习作的一套范例

1.

C.D.

2.

C.D.

3.

C.D.

4.

C.D.

C.D.

5.

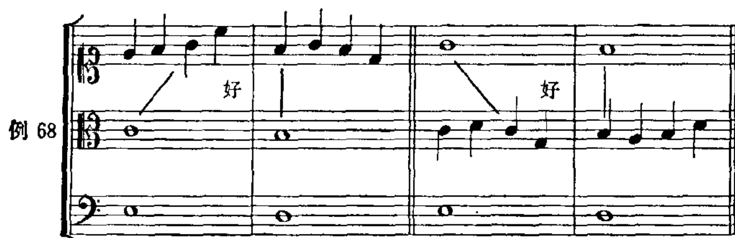
C.D.

6.

第三类　四音对一音

1. 这类对位是由一个固定曲调，一个全音符声部以及一个四分音符声部所组成。除下面的一些规则外，在二声部第三类对位中所讲过的规则，在这里同样适用。

2. 在两个外声部之间，两个五度音中的第二个是减五度时，只隔开一个四分音符就可使用，虽然这个减五度不是经过音性质而出现在强拍上。



但如果第一个音程是减五度，则它与第二个五度之间，至少应以一个四分音符隔开，而且第二个五度不能在强拍上出现。



练　　习

将固定曲调放在高、中、低三个声部上各两次，并轮流更换四分音符的声部位置，这样可以使每道题目有六种不同的组合。

三种不同组合的范例



2.

C.D.

C.D.

3.

本类对位习作的一套范例

4.

C.D.

5.

C.D.

6.

C.D.

7.

C.D.



全音符、二分音符与四分音符的混合对位

1. 这类对位是由一个固定曲调、一个二分音符声部以及一个四分音符声部所组成。

2. 以前所讲过的规则，在这里仍然适用。因为本类是各种节奏的混合对位，每一小节中经常都可应用两个和弦。因此，有如在和声学中一样：平行五度与八度的进行，由于已被另一个和弦隔开而不复存在。

3. 在两个强拍之间构成反向的五度音程是允许的，但这种情况不可在两个外声部之间发生。



4. 固定曲调与各个对位声部之间的关系，应符合于已讲过的各项规则。但在二分音符声部与四分音符声部之间，不协和音的关系可能会发生，只要这两个声部是反向级进，或至少四分音符声部是级进就可使用。



这种不协和音程的接触，在同向进行中同样会发生，并且是允许的：（1）当四分音符声部用助音进行，或以琶音反向进行重新回到原来的音时；（2）当这些构成不协和音程的音彼此都是经过音而且都是级进时。

例 72

用四分音符助音　以琶音形式离开原音，又反向跳回原音　以琶音形式离开原音，同向跳回原音　前后级进的和经过音性质的不协和音

好　好　坏　好

应该特别留意：在上述情况下，七度与九度的音程以级进相遇是很可用的，但在转位后变成二度关系时就难以容许了。

例 73

坏　坏　坏

上面所举的例子，只是在二分音符与四分音符同时发出音响时才产生不良的效果。反之，下面的例子，虽然四分音符声部在用了两个七度音之后并不以级进进行，但效果却非常好。

例 74

好

5. 由于巧合的关系，一个和弦的变换，可与一个和弦外音同时出现，但只有在两个声部都是反向级进，或至少在两个声部都是反向进行而四分音符声部是级进的情况下，才可以这样使用。

例 75

好　好　坏

反向　反向　同向

6. 在总则第七条的"注意"一项中说过："有如和声学中，和弦位置的变换以及声部排列的改变，并不能清除平行五度与八度的错误"。然而，在困难增多的小节中，尤其是在各种混合体中可以把这些严格的规则放宽，只要它们之间有一小节隔开即可使用。



7. 在处理第一小节时，二分音符声部的进入，应避免与四分音符声部之间产生二度的音程；但如它们之间构成九度音程，特别是大九度则完全可以使用。



练　　习

将固定曲调在高、中、低三个声部上各放两次，并轮流更换其各种不同音值的声部位置。这样可以使每道题目有六种不同的组合。

只作一种组合的习作范例



本类对位习作的一套范例



3.

C.D.

4.

C.D.

*

5.

C.D.

C.D.

6.

C.D.

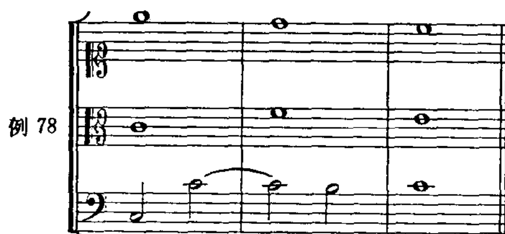
7.

* 这两个七度音非常好，前者当作助音而后者作为经过音使用。

第四类 切分音

1. 这类对位是由一个固定曲调、一个全音符声部以及一个切分音声部所组成。

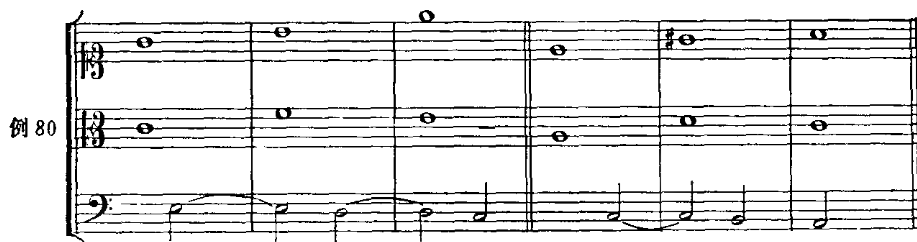
2. 可以应用以切分音作准备的减五度和弦。



3. 当固定曲调是在上声部，而切分音在第二声部时，为避免在下面两个声部之间出现同度音程起见，允许在最后小节的两个外声部之间作同向的八度进行：



4. 下面的和声在古代的音乐中很少见，但现在却很有效用：



5. 虽然在第一转位的和弦中，四度留音解决到三度时，并无不协和的音响效果，然而为了不使切分节奏中断，仍可作为切分音使用：



6. 在习题结束时，以四度音作准备的四六和弦是可以应用的，但只能当作留音使用如下例：



7. 无论切分音的使用有何困难，在两个全音符声部之间应尽量避免作超过三个三度的连续进行。

8. 在大调上，当切分音使用和弦的第一转位时，要留意勿使留音的解决音重复低音部的第Ⅰ与第Ⅵ级音。



9. 在二声部切分音对位中，对位声部不必遵守只能用八度、五度或同度音开始的规定（即以三度音开始也是可以的——译注）。

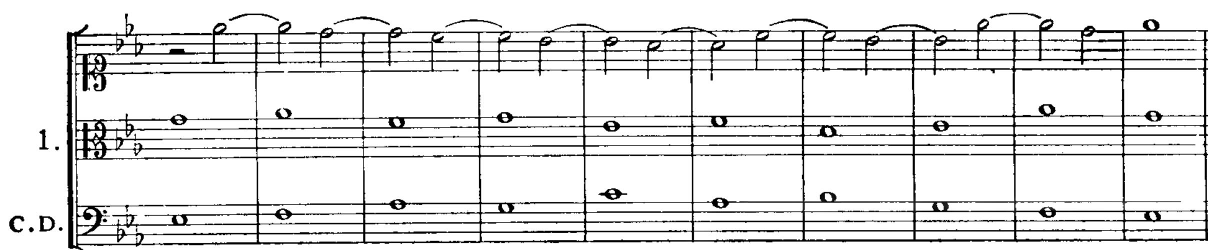


10. 在二声部同一类中所讲过的其他规则，在这里仍然适用。

练　　习

将固定曲调在高、中、低三个声部上各放两次，并轮流更换切分音的声部位置，每道题目作六种不同的组合。

本类对位习作的一套范例



2.

C.D.

3.

C.D.

4.

C.D.

C.D.

5.

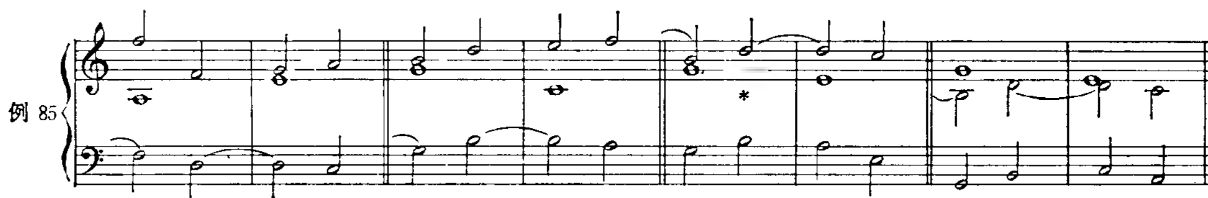
C.D.

6.

全音符、二分音符与切分音的混合对位

1. 本类对位是由一个固定曲调、一个二分音符声部以及一个切分音声部所组成。

2. 在这类混合对位中，由于二分音符声部是不断地以相同的音值在进行，因此在切分音声部中的二度、七度以及九度的留音，有时不解决到在强拍上预先出现的和弦，而解决到另外一个和弦上：



* 在这类对位中，允许在下面的两个声部之间作同向五度进行。应注意到：在困难增多的小节中，可以适当放宽或免除一些规则的过严部分。

3. 在本类对位中使用七和弦的第一和第三转位往往可以产生良好的效果。

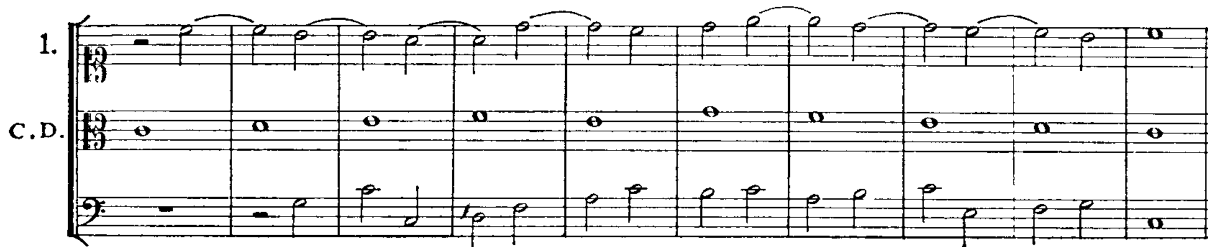


4. 以前所讲过的规则，在这里仍然适用。

练　　习

将固定曲调在每个声部上各放两次，并轮流更换二分音符与切分音符的声部位置，这样可以使每道题目作出六种不同的组合。

只作一种组合的习作范例



本类对位习作的一套范例

2.

C.D.

3.

C.D.

4.

C.D.

5.

C.D.

C.D.

6.

C.D.

7.

全音符、四分音符与切分音的混合对位

1. 这类对位是由一个固定曲调、一个四分音符声部以及一个切分音声部所组成。

2. 有如我在前面曾讲过：在写作过程中，当困难逐渐增加时，对规则的严谨性可以放宽，尤其是对于平行五度和八度的进行。也就是说，在这类混合对位中，四分音符声部和全音符声部之间的平行五度与八度，只要相隔两个或三个四分音符即可使用，除非这些五度和八度是在前一小节中的第一个或第二个四分音符与下一小节的第一个四分音符之间出现，才被禁用。

3. 以前曾讲过的其他规则，在这里仍然适用。

练　　习

将固定曲调在每个声部上各放两次，并轮流更换四分音符与切分音的声部位置，每道题目作六种不同的组合。

两种不同组合的习作范例

C.D.

1.

C.D.

2.

* 在写作过程中，遇到困难时，可以在第一小节中使用两个和弦。同样地，第一小节的女中音声部以三度音开始，也是因为这类对位较困难的原故，为了使旋律进行得流畅悦耳，特许这样处理。

** 有如上述的情况，如果留音解决到另一个八度音上，并且声部是反向级进的，则可用。但这只是非常特殊的例子。

本类对位习作的一套范例

3.
C.D.
4.
C.D.
5.
C.D.
6.
C.D.
C.D.
7.



第五类 华彩对位

1. 三声部华彩对位的写作形式有三种：

第一种是由两个全音符声部与一个华彩声部所组成。

第二种是一个全音符声部、一个二分音符声部以及一个华彩声部的混合对位。

第三种是由一个全音符声部以及两个华彩声部所组成。

2. 当只有一个华彩声部时，其他的两个全音符声部之间，三度或六度的连续进行不应超过三次。如果同时有两个华彩声部，则这两个华彩声部之间，三度或六度的连续进行也不应超过三次。

3. 在写作这类对位的第二与第三种形式时，可以在二分音符后面加附点：



4. 八分音符的使用应该很质朴，并且不能在同一声部的同一小节中使用超过两个八分音符。正如以前所讲：只能用在弱拍上。



5. 两个华彩声部可以在第一小节中以不同的音值同时开始；但如能使他们在开始的两个小节中先后进入则更好。在这种情况下，在第二小节才进入的那个声部，可以在任何度数的音上开始。



6. 当两个声部都用华彩对位时，其中的一个声部可以用全音符，但不能连续在两小节中都用全音符。



7. 如前所述，关于平行五度和平行八度的规则，这里仍然适用。但在某些困难的片断中，以及在两个外声部以外的一些声部之间；如果这两个声部中的一个是由级进构成平行的话，则允许应用。

8. 在小节的开端用两个四分音符的节奏，跟着用一个非切分的二分音符，只要在另一声部出现这小节的第四个四分音符即可使用，不再受限制。



9. 所有以前讲过的规则，依照各类别的需要，仍可适用。

练　习

1. 将固定曲调在每个声部上各放两次，并按下面的规定，每道题目作六种不同组合的练习：

a. 用一个华彩声部及两个全音符声部。

b. 用全音符、二分音符以及华彩节奏的混合对位。

2. 将固定曲调只在每个声部上各放一次，同时在两个声部上用华彩节奏，每道题目作出三种不同组合的练习。

不同组合的习作范例

C.D.

1.

2.

C.D.

3.

C.D.

4.

C.D.

用第一种形式写的一套习作范例

5.

C.D.

6.

C.D.

7.

C.D.

8.

C.D.

C.D.

9.

C.D.

10.

* 参阅二声部第五类：华彩对位第7^{b} 条及例 59。

用第二种形式写的几种习作范例

11.

C.D.

12.

C.D.

C.D.

13.

用第三种形式写的一套习作范例

14.

C.D.

15.

C.D.

C.D.

16.

17.

C.D.

18.

C.D.



各类混合对位

我们可以用二分音符、四分音符以及切分音符混合组成下面的华彩对位：

1. 一个全音符声部、一个四分音符声部以及一个华彩声部；

2. 一个全音符声部、一个切分音声部以及一个华彩声部。

学生们可以依照上述这些不同的混合形式来作练习，这些练习并不比以前所做的更困难。

四声部对位

第一类　一音对一音

所有关于三声部第一类中的写作方法和原则，均适用于本类对位，这里只加上使用的手法。在男高音与男低音声部之间，可以偶尔应用同度音，但应有节制。

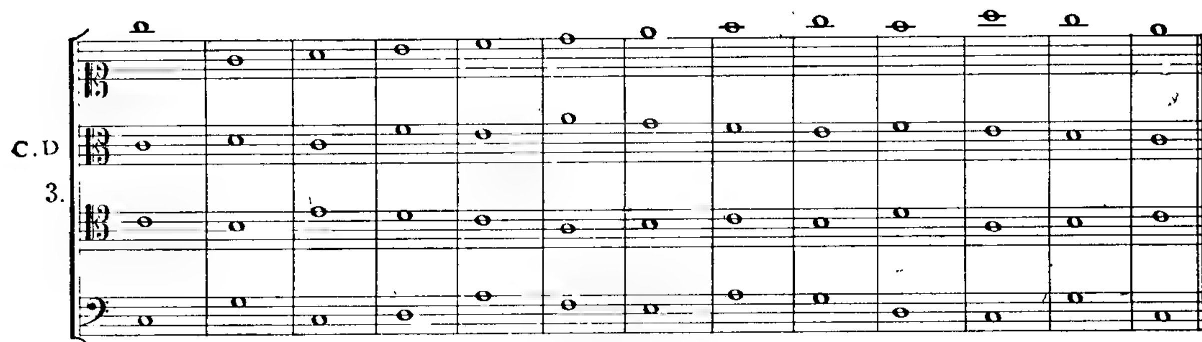
练　　习

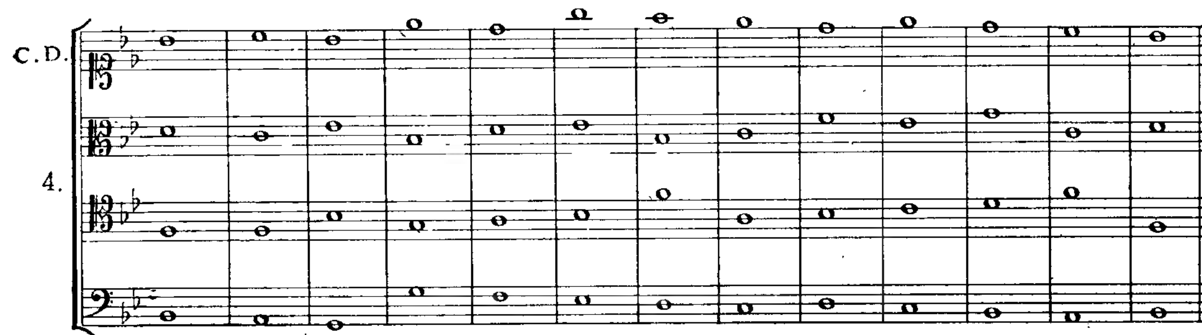
将固定曲调在每个声部上各放一次，这样可为每道题目作四种不同组合的练习。学习者应该用几个大调和几个小调的固定曲调，在每一类别上锻炼写作，直到手法纯熟、曲调流畅自然为止。

本类对位习作的一套范例

1.
C.D.

2.
C.D.





第二类　二音对一音

练　　习

将固定曲调在每个声部上各放三次，并轮流更换二分音符的声部位置，每道题目作十二种不同的组合。

范　　例



* 为了使对位声部的旋律流畅，自四声部对位起，以前规定三度连续进行不能超过三次的严格禁例，有时可以放宽。

2.

C.D.

3.

C.D.

4.

C.D.

5.

C.D.

6.
C.D.

C.D.
7.

* 在这小节中的 G 和 F 两音均可升高半音，使它成为如下的小调音阶：

J.S.巴赫常常这样使用。

C.D.
8.

C.D.
9.

* 这种和声准许使用级进，J.S.巴赫常常采用这种方法。

C.D.

10.

C.D.

11.

C.D.

12.

* 这里，三个全音符声部中的低音部，既不是同度音或五度音，也不是八度音，而是三度音。这样处理是可以的。因为要作别的处理很困难。实际上，下面的处理都是不正确的：

四度

第三类　四音对一音

在三声部第三类对位中所讲过的规则，在这里仍然适用。

练　　习

将固定曲调在每个声部上各放三次，并轮流更换四分音符的声部位置，每道题目作十二种不同组合的练习。

不同组合的习作范例

1.

C.D.

2.

C.D.

3.

C.D.

4.

C.D.

5.

C.D.

C.D.

6.

C.D.

7.

第四类　切分音

1. 应尽可能使和弦完整，然而为了避免一些严重的错误，在别无办法可想时，可以例外地使用不完整的和弦。

2. 在难以处理的情况下，几个全音符声部中的一个，在同一小节内可以写成两个二分音符与切分音声部同时出现。

在同一拍上应用不协和和弦的范例

例 92

C.D.

6 7 2 5 2 5

3. 当减五度和弦是由低音部上切分音的解决音所构成时，可以使用。

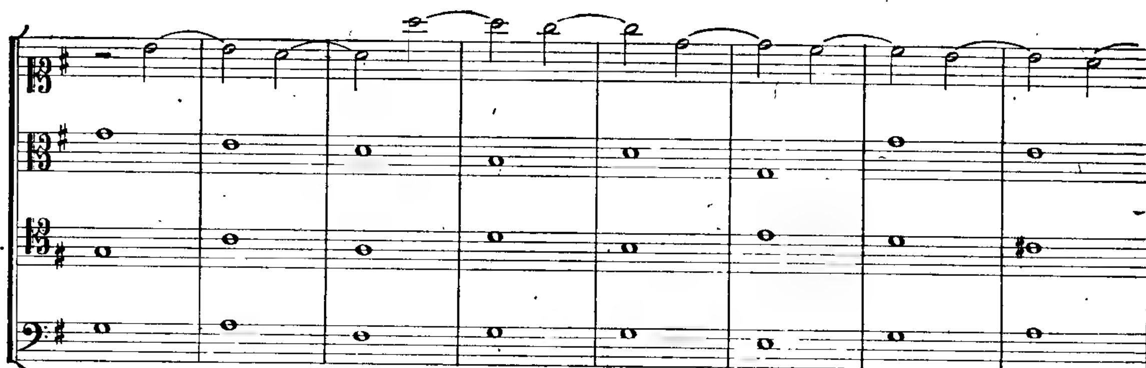
4. 此外，在三声部第四类对位中所讲过的规则，同样适用于本类对位。

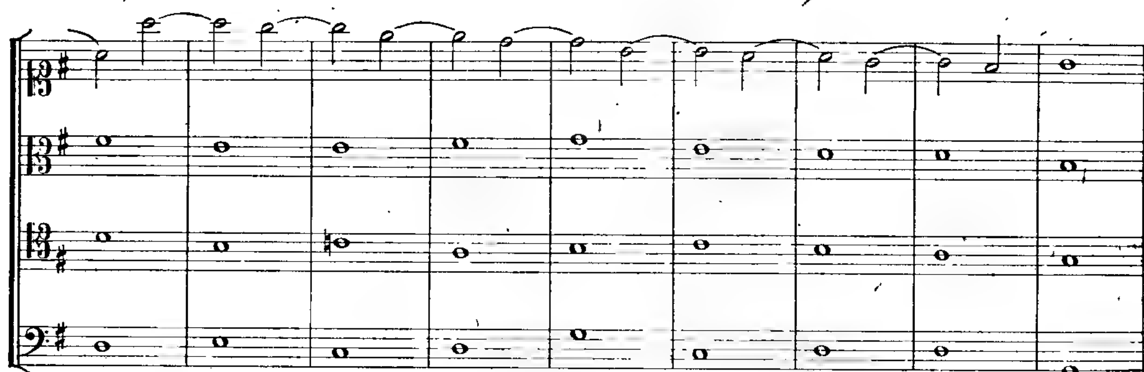
例 93

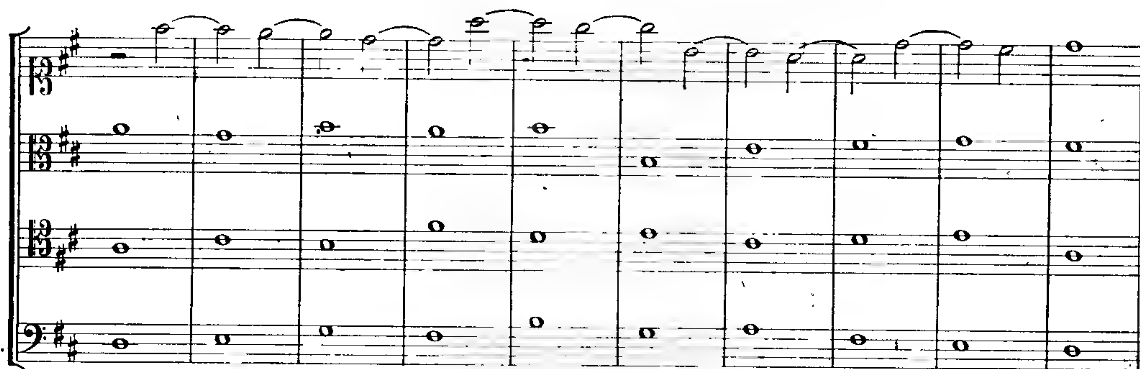
练　　习

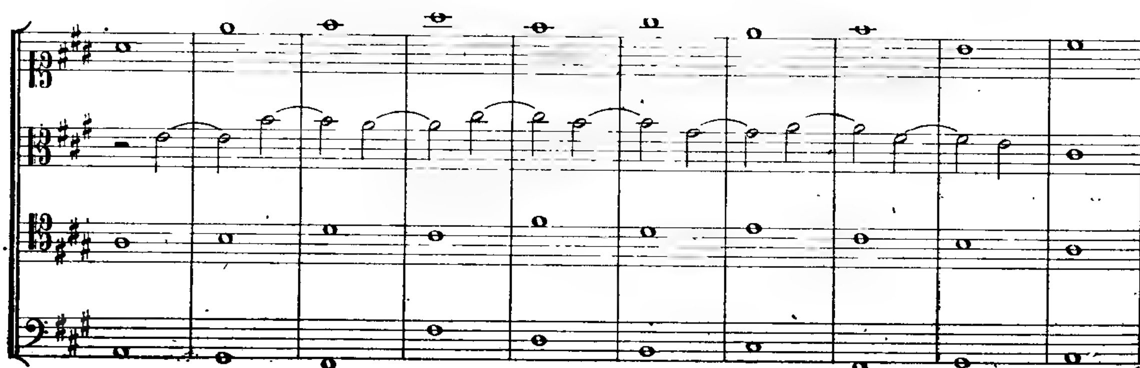
将固定曲调在每声部上各放三次，并轮流更换切分音声部位置，每道题目作十二种不同组合的练习。

不同组合的习作范例









C.D.

4.

C.D.

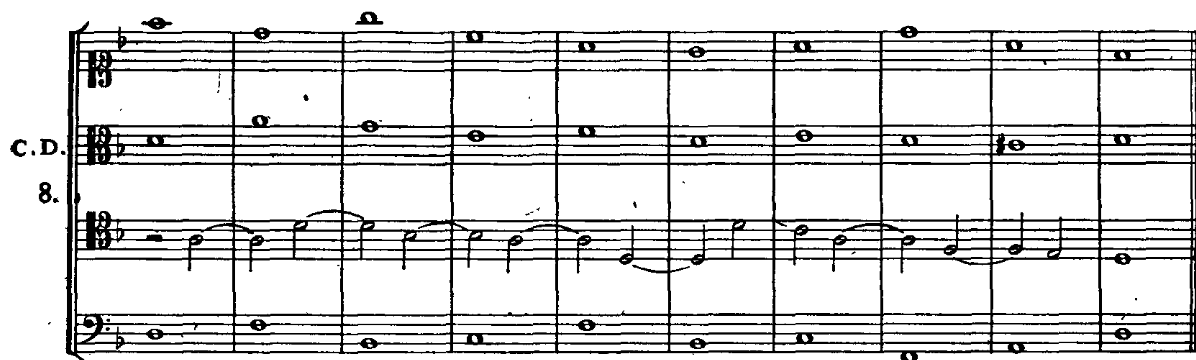
5.

6.

C.D.

7.

C.D.





各类混合对位

由于多样的组合，使四声部对位有下列各种不同的混合形式：

(1)全音符、二分音符与四分音符；

(2)全音符、二分音符与切分音；

(3)全音符、四分音符与切分音；

(4)全音符、二分音符、四分音符与切分音。

最后一种混合对位概括了其他三种，因此我们只需要作最后一种混合对位的练习就够了。做练习时要遵守下面的规则：

1.四分音符与以切分音组成的二分音符经常允许在同一小节内应用两个和弦。

2.平行五度与平行八度之间，如果被一个新的和弦隔开即可使用。

3.以两个或三个四分音符隔开的平行五度与平行八度的进行，只要第二个五度或八度音不在小节的第一个四分音符上出现（且非两音同时发声的——译者注）即可使用。

4.此外，凡以前讲过的规则，仍然适用于本类对位。

5.在开始时，应尽可能使各声部逐渐依次进入。(尤其是二分音符声部与切分音声部不可同时进入——译注)。



练　　习

将固定曲调在各声部上各放一次，并互相更换各种音值的声部位置，使每道题目作出如下四种组合：

(1)	(2)	(3)	(4)
切分音	四分音符	二分音符	全音符
四分音符	二分音符	全音符	切分音
二分音符	全音符	切分音	四分音符
全音符	切分音	四分音符	二分音符

只用一种组合写的本类对位习作范例

1.
C.D.



本类对位习作的一套范例

2.

C.D.

* 留音声部与二分音符同向解决到一个八度音程上，这原是错误的进行，但为顾及到本类对位处理的困难起见，如果自内声部在弱拍跳进到与解决音成为七度的音，然后再以反向级进到与解决音成为八度的音，这样的进行是可允许的。

如：

坏　　可用

等　　等

3.

C.D.





第五类　在一个、两个和三个声部上的华彩对位

1. 在三声部第五类对位中讲过的全部规则，足够应用于本类对位。

当至少有两个声部作华彩对位时，经常可应用全音符。当两个声部都是级进时，两个不协和音可以同时相遇。



练　　习

在一个或两个声部上作华彩对位。将固定曲调在每个声部上各放三次，并更换不同音值的声部位置，每道题目作十二种不同组合的练习。

在三个声部上作华彩对位时，只将固定曲调在每个声部上各放一次，每道题目作四种不同组合的练习。

在一个声部上用华彩对位作四种组合

1.

C.D.

2.

C.D.

C.D.

3.

C.D.

4.

在两个声部上用华彩对位作四种组合

5.

C. D.

6.

C. D.

C. D.

7.

C. D.

8.

在三个声部上用华彩对位作的一套习作范例

9.

C.D.

10.

C.D.

C. D.

11.

12.

学习者应以各种不同类别的四声部华彩对位作长时期的练习。特别是最后在三个声部上作华彩对位的那一类，要做更多的练习。

必须使各声部都具有朴素、惇厚的风格、纯洁优美的旋律线条，以及高尚的复调趣味。任何一种做法，都比不上这个能使写作手法纯熟、流畅的练习更为有益；也比不上这种练习能为将来写赋格曲作更好的准备。因此，加重上述的锻炼是很必要的。

各类混合对位

各种不同的混合给华彩对位带来多种多样可使用的组合形式：

（1）	（2）	（3）
全音符声部	全音符声部	全音符声部
华彩声部	华彩声部	华彩声部
二分音声部	二分音声部	四分音声部
四分音声部	切分音声部	切分音声部

学习者应采用上述各种不同组合的形式来锻炼写作，这些练习并不比以前所做的练习更难。

五声部对位

一音对一音与华彩对位

1.所有在四声部同一类中的规则，仍然适用。这里只增加如下几项对原有限制放宽的规则：

2.在全音符声部上，同度音可以重复两次，亦即可以连续出现三次。

3.在第二个五度音或八度音不在强拍上出现的条件下，为了避免平行五度和平行八度的进行，它们之间只要有两个或三个四分音符或与此相当的音值隔开，即可使用。

4.除第一小节外，各声部之间的交错，无论在什么地方，——包括最后的小节在内——均可使用。

5.在华彩对位中可用全音符，但应尽可能不要在同一（华彩）声部中出现两个全音符的连续使用。

6.无疑地，放宽华彩对位的各项规则，是由于声部数目的增加而被提出的。因此，这些规则只有在声部逐渐增加而达到这个数目时，才相应地有效。

必须注意到这一点，因为这项同样适用于六、七及八声部的对位。

练　　习

在所有的五、六、七及八声部对位的练习中，都是将固定曲调在低音部、高音部以及任何一个位于高、低音部之间的中间声部上各放一次，每道题目作三种不同组合的练习。

只用下面两种类型作练习：五个声部都用全音符，以及除固定曲调外其余各声部都用华彩织体写作。

五声部第一类对位习作的一套范例

1.

C.D.

2.
C.D.

C.D.
3.

五声部华彩对位习作的一套范例

4.

C.D.

5.

C.D.

C.D.

6.

六声部对位

一音对一音与华彩对位

1. 这里所有的规则都与五声部对位相同，只增加下述几点；

2. 反向进行的五度与八度，除在两个外声部外，无论在任何声部之间的强拍上或弱拍上均可使用。

3. 两个连续的五度音程，如第二个是减五度则允许使用。

4. 当以反向或斜向进行时，允许出现同度音程。

5. 在两个外声部之间发生的平行五度与平行八度，仍须遵照以前的规定。但如发生在其他声部之间，则无论是级进或跳进，均可使用。

六声部第一类对位习作的一套范例

1.

C.D.

C.D.

2.

C.D.

3.

两个华彩对位习作范例

C.D.

4.

5.

C.D.

六声部华彩对位习作的一套范例

6.

C.D.

C.D.

7.

C.D.

8.

* 除第一小节外，在任何小节上，如果华彩声部一进入，即直接作八度音程跳跃，则可与其他的声部交错．并可用四分音符开始。

七声部及八声部对位

一音对一音与华彩对位

1. 除了下面几点外，这里所有的写作规则均与六声部对位相同。

2. 反向进行的五度与八度，可以在任何声部之间产生。

3. 当最高的声部以级进进到和弦中的一个音时，在两个外声部之间允许作同向五度进行。

4. 当结束时，允许两个外声部以上行或下行的同向八度音程进到主和弦。

5. 留音本身及其解决音（非留音声部上的——译注）之间，最少要相距一个九度音程，而且在反向级进的条件下，它们可以同时出现。

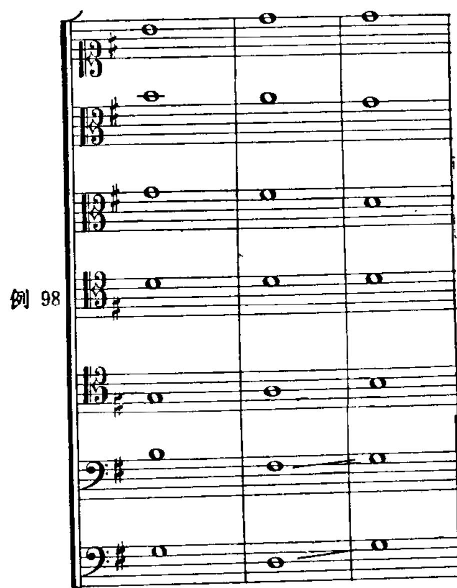
例 96

6. 和弦的位置及其状态的转换(声部的不同排列——译注)，只要相隔一小节则平行五度及平行八度的错误即可消除。

7. 只允许在两个最低的声部之间，可以由八度音进行到同度音；或反之，由同度音进行到八度音。

例 97

8.在两声部之间，只要其中一个是最低的声部，而另一个声部上是导音，则允许以同向上行到同度音程。



9.全音符在七声部与八声部的华彩对位中，比以前所讲过的其他各类对位更为常用，并且可在同一声部中作数次连续。因为声部很多，为了避免它们之间产生混乱的效果起见，这类作品不宜有过多的跳跃进行，以至失去它应有的庄严的风格特征。

10.允许作大六度音程的跳进。(以前只准用小六度。——译注)

11.无疑地，对上述各项将原有限制放宽的规则，学习者应尽可能以谨慎的态度很有节制地运用。

七声部第一类对位习作的一套范例

1.

C.D.

2.

C.D.

C.D.

3.

4.

C.D.

5.

C.D.

C.D.

6.

八声部第一类对位习作的一套范例

7.

C.D.

C.D.
8.

C.D.
9.

10.

C.D.

C.D.

11.



关于选择固定曲调音值与题材的说明

直到目前为止，我们只选用全音符作为固定曲调的素材，这是由于在各种类型的对位练习里还没有任何别的音值能比全音符更适合于作多种变化组合的缘故。但是这并非说不可应用其他的音值作为固定曲调来锻炼写作。比如在$\frac{3}{2}$的拍子中，可以用带附点的全音符，而在$\frac{4}{2}$的拍子中，又可以用双全音音符等。

学习者很可应用以前讲过的若干对位题目，以新的音值按照华彩对位的形式锻炼写作。这种新的音值，我们在作双重合唱的对位练习时也是必须用到的。

八声部与双重合唱的华彩对位

八声部双重合唱是一种非常有趣的对位，它形成一个总体，而这个总体又可分为每组有四个声部的、各自独立的两个合唱队，彼此之间可以互相应答，轮流变化，可以同声齐唱，也可以混声合唱；融汇成完整而丰富的音响效果，并充满着庄严伟大的气氛。

在两个合唱队中，每一个都应以完整的和声来充实自己的合唱队。

为使效果庄严，除非是音乐结束，否则不应让两个合唱队的音乐同时中断。也就是说，当两个合唱队中的一个要结束一个段落时，另一个合唱队必须以部分的声部或全体合唱紧密衔接，使整个音乐的进行连续不断。然而，这只是对一般而言，不可认为是绝对的条件。

在音乐开始时，两个合唱队可以轮流更替，一先一后渐次进入。但一般说来，它们总是同时进入，中间分开，然后再汇合在一起而结束。

我们可以用一些固定曲调作为两个合唱队中的一个的低音部；或者干脆不用固定曲调去练习写作这种崇高壮丽的对位。

所有写作的规则都和八声部华彩对位相同。在$\frac{4}{2}$和$\frac{3}{2}$的节拍上，可以应用上面讲过的性格宽广的音值。在感情上，可写更具有现代特性的音调，可以应用模进，也可以更多地应用转调。并且在符合以前讲过的那些条件下，在终止时几乎都应用一个四六和弦。

直到目前的写作，我们都保持着对位法的严谨风格。这就是朝着自由的、近代的音乐艺术迈进了一步；而通过这一步，完全可以帮助我们去掌握赋格曲的写作。

学习者必须以足够长久的时间来作这类对位的练习；这些练习可使他们精神舒畅，兴致蓬勃，并且使他们的写作手法更加纯熟，同时又能提高他们写作的风格。

双重合唱对位的范例

I

第一合唱队

第二合唱队

* 二分音符的重复音，表明这里是一个新的片断的开始。

Ⅱ

第一合唱队

S

A

T

B

第二合唱队

S

A

T

B



我们看了上面两个例子，就知道这类对位是多么有趣。有多少声部既和谐动听，而又独立地在活动，多么富有特性：用这种手法写的声乐作品，在演唱时所得到的动人效果是可以想像得到的。这种辉煌壮丽的气派，正是众赞歌（Choral）艺术最高的表现。

我们可以写多于八声部的练习——曾有一些名家这样写过，——但实际上，其效果并不比这个更好。我们可以断言：这样做对于作品的纯洁无暇几乎是有损无益的。

练　　习

开始用固定曲调在先后两个合唱队的低音部上练习写作，以后则不用固定曲调，各声部均由自己创作。

第二部分

模　　仿

所谓模仿就是将某个声部上的一个音节（période）或一个片断（fragment）以某种音程关系在另一声部上所作的再现。

首先将一个音节陈述出来的声部称为"前导句"（antécédent），而另一声部（即继"前导句"之后以某一音程关系重复原来音节的声部——译注）称为"后应句"（conséquent）。



后应句不必每次都完整地回答前导句；而且还可以轮流转变为后面的前导句。



当后应句以精确的音程度数回答前导句中各个相应的音时，就是严格模仿或规则模仿。例如：后应句以大三度回答前导句中的大三度进行，以小二度回答前导句中的小二度进行，依此类推。反之，当后应句不以精确的音程度数回答前导句中相应的音时，就是不严格模仿或不规则模仿。例如：后应句以大二度回答前导句中的小二度等等。

模仿的种类有下面几种：

1.同向模仿　　2.反向模仿（即倒影模仿）　　3.逆行模仿

4.扩张模仿　　5.紧缩模仿　　6.变强弱模仿

7.中断模仿　　8.部分模仿　　9.卡农模仿

此外，可能还有别的模仿，以上所举只是最重要的和最有用的几种。这些模仿所用的风格，就是双重合唱对位所用的风格。

一、二声部同向模仿

同向模仿可以应用在音阶上从同度音到八度音之间所有的上方或下方的音程。

范　例

同度模仿

上方二度模仿

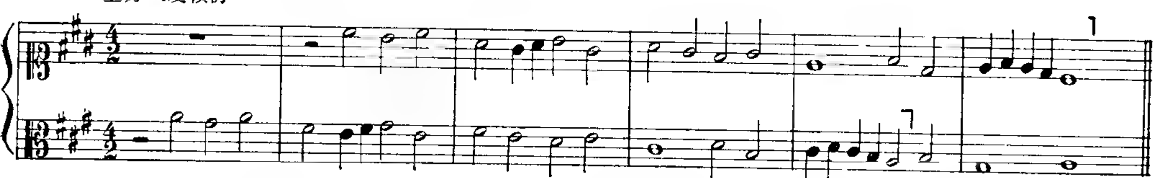


下方二度模仿





上方二度模仿



下方三度模仿



上方四度模仿





下方四度模仿

上方五度模仿

下方五度模仿

上方六度模仿

下方六度模仿



练　　习

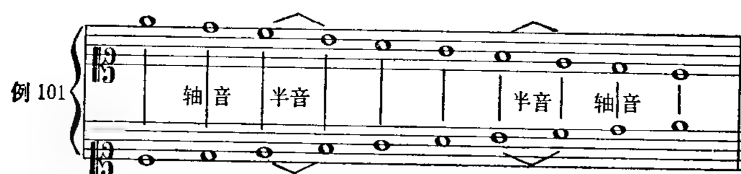
仿照上面的例子，作同度模仿，八度模仿以及音阶上每一种音程的上方和下方的模仿练习各一条。

二、二声部反向模仿

反向模仿（亦即倒影模仿）也分为严格的和不严格的两种。有如上面所讲过的，应视后应句是否以精确的音程关系重复前导句而定。

为了写作上的方便，我们将反向模仿的上行与下行音阶列表如下。它能清楚地指出后应句与前导句中各个相应的音的音程关系。

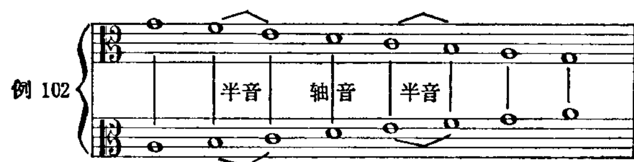
大调上严格反向模仿的音阶



范　例



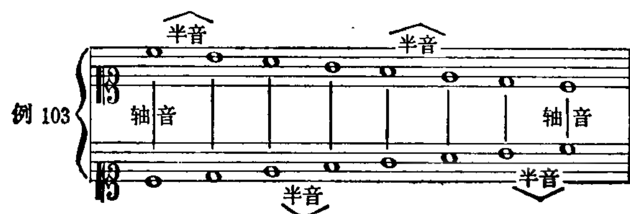
小调上严格反向模仿的音阶



范　例



适用于两种调式的不严格反向模仿的音阶



范 例

1.
Sop
Alto

2.

* 在这类对位里，允许有时作有限度地超过原来声部音域的进行。

另一种适用于两个调式的反向模仿音阶

例 104

半音 半音 半音
轴音
半音 半音 半音

范 例

1.

2.

练 习

从这里起，直到二声部结束时止，学习者只要在每一种模仿上各做一个练习就够了。大

家应该知道作这些练习的意义，与其说是纯粹的音乐习作，毋宁说是对音响如何组合的耐心与思考的训练。然而，如果作者处理得很细心，并将一些有显著特性的主题巧妙地在作品里应用，则我们也可在某些作品中找到这种手法被运用得很好的例子。

三、二声部逆行反向模仿

所谓逆行模仿，就是以前导句的最后一音作为后应句开始的音，而以逆行的方向（自右至左的方向）将前导句各音依次模仿直至它开始的音。

以上所讲过的手法都适用于本类模仿。可以模仿整个乐句，也可以只模仿一个乐句中的一个片断；不一定都作完整的一个乐段的逆行模仿。

本类模仿，是以逆行和反向（倒影）两种手法同时结合运用。下面的例子可以清楚地告诉我们如何作法。

严格的逆行反向模仿范例（逐小节模仿）



不严格的逆行反向模仿范例（逐小节模仿）



严格的逆行反向模仿范例（逐乐节模仿）



不严格的逆行反向模仿范例（逐乐节模仿）



除了上述的逆行反向模仿外，还有逆行同向模仿。这种模仿较易掌握，并可在所有的各种音程上运用。只要参考下面的一个例子，就足以使学习者领会到它的作法。

不严格的逆行同向模仿范例（逐小节模仿）



练　　习

参照上面各例，每种逆行反向模仿各做一条练习。至于逆行同向模仿，虽比反向较易掌握，但同样也要作一些练习。

四、扩 张 模 仿

扩张模仿是将前导句中的每个音符的时值加以扩张(延长)的一种模仿。

范　例



五、紧缩模仿

紧缩模仿是将前导句中每个音符的时值加以紧缩（减短）的一种模仿。

范 例

六、变强弱模仿

变强弱模仿是后应句将前导句在开始时原在强拍上的音改在弱拍上回答的一种模仿。

范 例

七、中断模仿

中断模仿是后应句在回答前导句中的每个音符时，均以时值相同的休止符相隔的一种模仿。

范 例



八、部分模仿

部分模仿是后应句只模仿前导句中的一个部分——一个动机或一个乐节等——而且它又可以轮流转变成前导句的一种模仿。

请参阅第89页例100。下面再举出凯鲁比尼的两个例子：

1.

2.

* 这里可能使人误认为是平行八度，其实应作为两个和弦来解释，一个建立在F音上，另一个建立在D音上。

九、卡 农 模 仿

所谓卡农模仿就是一种自始至终对前导句作不间断的模仿。可分为有终卡农模仿与无终卡农模仿两种，而总称之谓卡农模仿。

凡卡农模仿到末了时以一个尾声来结束的，谓之有终卡农；而当其结束部分可以无间断地直接与开始部分相衔接的，谓之无终卡农。无终卡农可以连续反复无数次。有如本书第二部分开始时所举各例，它可在任何音程上作模仿。实际上这些全是有终卡农模仿。这里无须举出有终卡农的例子，而只举出下面一个无终卡农的例子就足够了。

无终卡农模仿的范例



练 习

参照上面各例，每种模仿——扩张、紧缩、变强弱、中断、部分以及无终卡农模仿等——各作一题练习。

如有必要，学习者可以增加各类作业的数量，一直锻炼到能得心应手，纯熟自然地掌握上述各种类型的组合手法为止。

多于二声部的模仿

所有上述各种模仿，都可以在更多的声部中应用，正如我已经提出的，和读者已经看过的一样，这些模仿大多数仅具有一种组合上的意义。然而，学习者还是可以练习而且应该学习的（以上所述已给学习者一些基本的原理）。但在这里，我准备仅谈谈那些具有真正音乐趣味的几种主要的模仿。

1. 在一个固定曲调上用两个互相模仿声部的三声部结构。

2. 三个声部都用卡农模仿（即不用固定曲调）的三声部结构。

3. 在一个固定曲调上用两个互相模仿的声部和一个即兴声部（partie ad libitum）的四声部结构。

4. 在一个固定曲调上用三个互相模仿声部的四声部结构。

5. 四个声部都用卡农模仿（即不用固定曲调）的四声部结构。

6. 五、六、七及八声部结构。用或不用固定曲调，以及所有声部都互相模仿或在模仿声部中以即兴声部混合都可以。

我们在本章末将看到选自凯鲁比尼教程(Traité de Cherubini)中的一个珍贵的例子，它是同时采用转位以及严格的反向（倒影）模仿写的八声部双重合唱。在这个合唱中，我们不但可以看到音的组合会有多么繁复的技术，而且还可以看到这样的一种音乐，它与其说是给人听的，不如说是给人看的更为恰当。

下面选自阿佐巴尔蒂（Azzopardi）的两条题目，是专为写带有固定曲调的各种模仿使用的。学习者应视同以前的练习一样，用它们来锻炼写作。



1. 在一个固定曲调上用两个互相模仿声部的三声部结构

八度模仿

1.

* 在第一拍上就用这些模仿开始，并无不妥。然而，用一个休止符开始总是较好的。我们所以这样处理，不过是给学习者指出有这样的可能而已。

下方六度模仿

2.

下方七度模仿

3.

上方七度模仿

4.



* 为了使模仿尽可能延长，C音的重复构成了留音，效果非常好。这样的用法完全允许。

上例有'⊕'记号的地方，整小节作中断模仿，这种处理手法非常良好。有如在二声部中已讲过，交换各声部的作用，使后应句变为前导句，或反之，使前导句变为后应句。这种处理手法都适用于将要讲到的各种模仿，这里不再赘述。

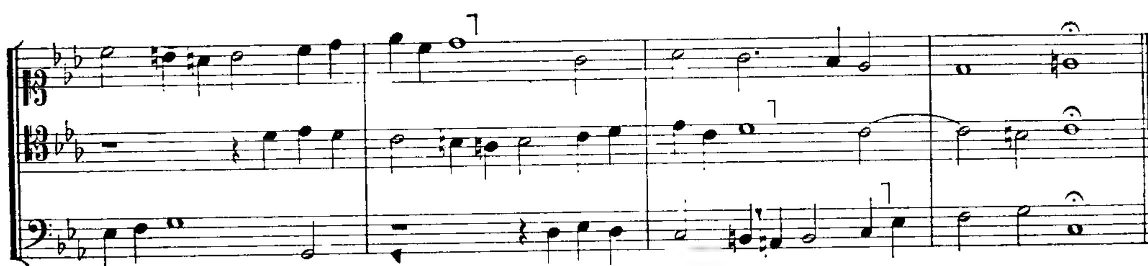
练　　习

参照上面的四个范例，并用上述的两个固定曲调，创作同度模仿、八度模仿以及每种音程的上方及下方模仿的练习各一条。

2. 三个声部都用卡农模仿的三声部结构

1.

2.



3. 在一个固定曲调上用两个互相模仿声部和一个即兴声部的四声部结构：

上方二度模仿

1.

即兴声部

上方三度模仿

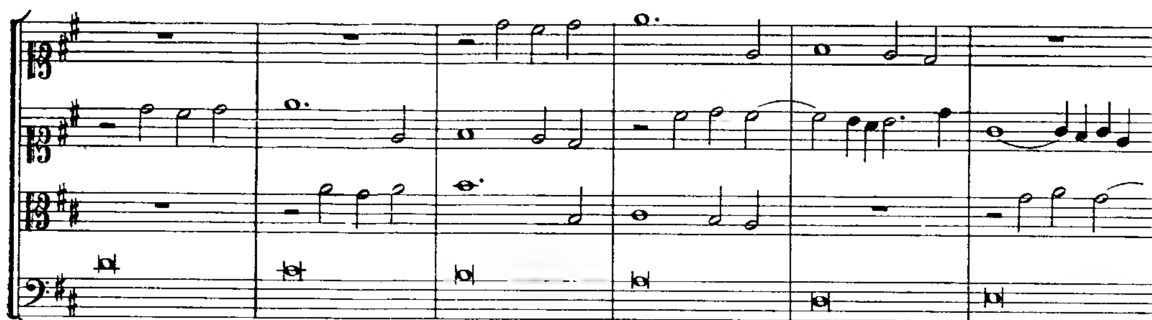
2.

* 即兴声部

* 象我们这里所写的那样，如果有可能给即兴声部以某种模仿的旨趣，那怕只是片断的，那么，无论在协调方面或风格方面，对整体来说总是有益无损的。

4. 在一个固定曲调上用三个互相模仿声部的四声部结构

1.





5. 四个声部都用卡农模仿的四声部结构









6. 五、六、七及八声部结构：

在五、六、七及八声部的写作中，无论是所有声部都用模仿，或是在其中混合以即兴声部，不论用固定曲调或不用固定曲调，都不再举例说明。我认为到了目前这个学习阶段，学习者应该已具有独立研究和发现这些写法的能力了。

练　　习

学习者应按照上述的五种组合形式，每种都做比较多的练习，一直做到能很熟练地掌握这些手法为止。

下面是选自凯鲁比尼的一首用转位及严格反向模仿写作的八声部双重合唱的范例。

第一合唱队
主题

S
A
T
B

第二合唱队
经过转位和倒影的'答题'

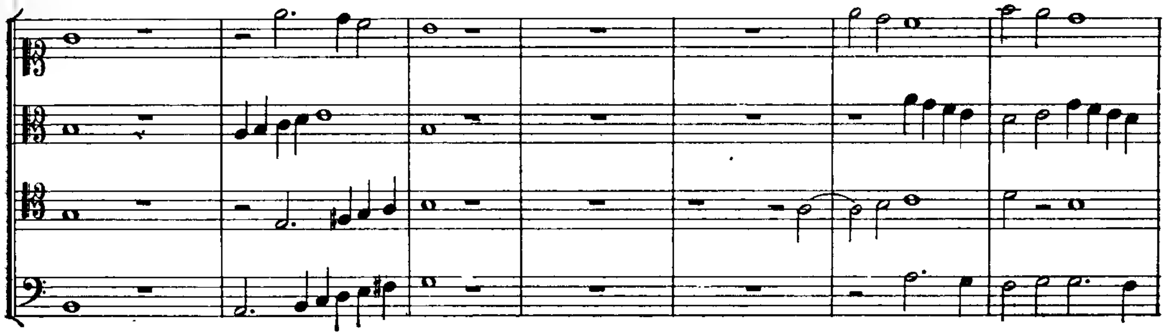
S
A
T
B

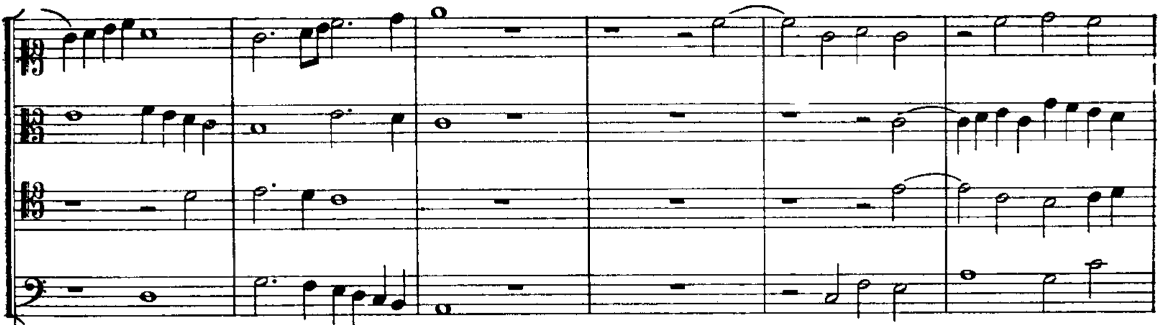


* 作者在这里留下一个小小的疏忽：女高音和女低音声部在重拍上连用两个八度进行。但是这个疏忽不难加以改正，只要将男高音与女低音两个声部作如下的修改：  。
















CODA.


CODA.

关于使用半音体系的说明

在上面这段音乐中，我们头一次使用半音体系。这些半音体系的使用，在赋格曲中是经常遇见的，以后在适当的机会再加以讨论。学习者可以写一些既适合于半音进行而又是反向（倒影）模仿的练习（可参考前面关于反向模仿的写作）。

第三部分

二重、三重与四重对位

这种对位的特征是各个组成的声部可以转位，并且可以依照所用的声部数目，使各声部能轮流变成第一、第二、第三或第四声部，而毫不妨碍到和声的正确（这个原则的严格性，在三重与四重对位的某些类别中不是绝对的。这在后面将讨论到）。

兹将这些对位的各种不同类别列举如下：

1. 八度二重对位	7. 十四度二重对位
2. 九度二重对位	8. 十五度二重对位
3. 十度二重对位	9. 八度三重及四重对位
4. 十一度二重对位	10. 十度三重及四重对位
5. 十二度二重对位	11. 十二度三重及四重对位
6. 十三度二重对位	

一些特殊的规则将在每一类别中分别说明，下面所讲是一般应注意的事项：

应尽最大可能使二重、三重和四重对位的各声部之间不仅时值的长短，同时曲调的轮廓都有所区别，使人们听起来容易察觉和识别。

这类对位是用华彩对位的风格，有如在上述的最后一类对位中，各声部应逐渐依次进入。

声部的交错进行，切忌滥用。其理由是无论在音程方面或在声部的安排方面，对于转位都不起任何变化的作用。

在八度对位以外的其他对位中，当转位时，有时需要把一些音程（性质）加以改变（按即加上临时升降号的变化，而非音程度数的改变——译注）。

在这些对位的某些不是最好的类别中，我们不可避免在弱拍上应用不协和音。

为了下面的研究，直到目前仍然专门采用为人们非常乐用的自然音律；这些音律能提供庄严的和壮丽崇高的风格。然而，我们也可以做为非常有用的变化音律。慎重地偶而应用在赋格曲中。这是一种学习的进程。

当我们采用半音体系或留音时，可以用级进而无准备的减五度音程及其转位增四度音程。如下例：



依照各类别所定的数字排列顺序，使学习者直接了解转位后所获得的音程，就可容易避免错误。

在这些对位中，有许多在听觉上是不大使人满意的，最好是避免使用它们。只有八度、十度和十二度的对位才真正悦耳。因此，人们几乎只应用这三种对位。

然而，对于那些不常用的对位如何应用，我也将有所说明，使学习者对这些对位在艺术构成的学识上，不致一无所知。

我们可以在一些以全音符或其他音值写成的指定旋律上作些对位练习，但我认为最好还是由学习者自己创作主题，然后在这已定的主题上再作对位。因此我不再提供特定的固定曲调。

有些作家举出一些只是音符移位（transpositions de notes）的组合而并不是转位（renversement）*。我们对这种组合不必给予重视，因为它毫无真正的价值。

---

* 移位（tranrsositions），只将音符移到另一音位，而上、下两声部的位置并不改变。转位（renversement），则是上，下两声部向相反方向靠拢至彼此互相交换声部位置。——译注

二 重 对 位

八度二重对位

1.这类对位是由两个彼此距离永不应超过一个八度的声部所组成。

这两个声部中的一个是主题 (Théme),而在这个主题的上方或下方构成对位。

上面声部必须能够转变为下面声部，反之亦然。这就构成了其本质上相同于各声部互相转位的二重对位。

2.为了要知道可能如何应用各种不同的音程，我们从1到8，写下两行数字，来说明转位后的变化：

1、2、3、4、5、6、7、8

8、7、6、5、4、3、2、1

3.为了避免效果枯燥，对八度音和同度音的使用，应该有所限制。但在开始、结尾或在切分音的形式下，这些音还是值得使用的。

例 106

(A) 开始　(B) 七度　结尾　(C)　七度

转位　二度　二度　切分音

上面的B及C两个例子，说明事前有准备并获得解决的二度与七度音的应用。

4.五度音转位变为四度，不能使用，除非把它当作有准备和解决的不协和音，或者当作经过音或助音使用。

关于四度音的使用，也和上述的一样。

例 107

四度　五度　不协和音　经过音

转位　五度　四度

5. 如果两声部之间超过八度或作交错进行（参阅上面关于声部交错一节），则声部在转位时并不交换位置；然而我们所追求的目的，正是转位后所产生的新现象（按即要使声部交换位置——译注），因此应避免如下处理：



八度二重对位范例



我们可以将各声部放在一个不同的音高水平上，而并不把由此而产生的新的排列当作转位（参阅前面“一般应注意事项”中的最末一节）。

实际上，人们处理这个对位如下：





从现象上看，上例并没受到任何真正的改变。

因此，以后我准备只讨论那些真正的转位，而对上述这些不再重提。

在上面例子中的第四小节，对位超过一个八度音程的限制，但因为时甚短，所以在这种情况下这样用法毫无关系。

另举一个例子

转位

转位

上例第七小节中有一个用得很好的半音进行的片断，学习者可在他的习作中细心模仿。

特别提出，目前所作的这类二重对位(指在和声上伴随主题并适应转位的那些声部)，就是赋格的对题。因此，我们要了解八度二重对位的重要性而使学习者以长时间来作这类写作锻炼实属必要。

再举两个八度二重对位的范例

1.

转位

2.

转位

练　习

如上面各例所示，用转位在三行谱表上，作十二条八度二重对位。

九度二重对位

1. 九度二重对位是最不管用的对位之一种；它对写作很少提供有利条件，并且平时极为少用。它与前面讲过的八度二重对位的区别就是：所组成的两个声部是以九度而不是以八度作为极限音程。

对其余部分来说，在前面讲过的一般注意事项以及在可能与这类对位有关的范围内，八度二重对位的规则仍然适用。

2. 下面是为九度二重对位所使用的数字排列：

1、2、3、4、5、6、7、8、9。
9、8、7、6、5、4、3、2、1。

3. 看了上面的数字排列就可知道五度是主要的音程。也只有五度音是无须准备即可使用，因为在转位后，同度变为九度，二度变为七度，六度变为四度以及八度变为二度。

我在下面将要说明所有其他的音程是如何作准备和解决。

例114

同度　二度　三度　四度

转位

九度　八度　七度　六度

九度二重对位范例

1.

转位

* 两个五度音在强拍或弱拍之间，用一个或几个音隔开，是可以使用的。

** 鉴于写这类对位有着特殊的困难，所以不协和音不一定象在华彩对位中那样，要占据整个一拍子，它们可以被放在弱拍上，而且只占据一小节的四分之一。

我们看到，在上例的第二小节处，减五度音程可以在这类对位中使用。



练　　习

参照上面所举的例子，作四题九度二重对位的练习。

十度二重对位

1. 这类对位是最常用的对位中的一种，两声部之间的音程距离不应超过十度。

2. 下面是适用于十度二重对位的数字排列：

1、2、3、4、5、6、7、8、9、10。
10、9、8、7、6、5、4、3、2、1。

3. 这些数字说明了不能作两个三度、两个六度和两个十度的连续进行，因为在转位时，就会变为两个八度、两个五度和两个同度音程的连续。

下面是应该准备和解决的二度、四度、七度与九度音程的例子。



最后一个例子指出在前面一般注意事项中已讲过的“当转位时，有时需要把一些音程（性质）加以改变”一节的必要性。在这里，将音程变化的目的是为了避免增四度的跳进。

十度二重对位范例

1.

转位

2.

转位

练　　习

作八题十度二重对位的练习。

十一度二重对位

1. 这类对位更不常用，两声部之间不应超过十一度。

2. 适用于十一度二重对位的数字排列如下：

1、2、3、4、5、6、7、8、9、10、11。
11、10、9、8、7、6、5、4、3、2、1。

3. 这类对位的主要音程是六度，只有六度音程是无需作准备就可使用。因此，这个音程必须在第一小节和最后小节中应用。

下面就是其他音程的准备和解决的方法。

例 116

同度　二度　三度　四度　五度

转位

十一度　十度　九度　八度　七度

十一度二重对位范例

1.

转位

2.

转位

练　　习

作四题十一度二重对位的练习。

十二度二重对位*

1. 这类对位两声部之间的距离，不应超过十二度。

2. 适用于十二度二重对位的数字排列如下：

1、2、3、4、5、6、7、8、9、10、11、12。
12、11、10、9、8、7、6、5、4、3、2、1。

二度、四度、六度、七度和九度音的使用均应作准备和解决。

例 117

二度　四度　四度　六度

转位

十一度　九度　九度　七度

* 十二度二重对位是除八度二重对位外比较常用的一种对位，它具有一种颇为有趣的特性：当旋律以十二度音程转位时，它们不仅互相在高度上的关系有所变动，而且在调式功能关系上也有了变动（一个旋律被移到另一个旋律的属音或下属音上）。这种使整体中的调式功能结构起变化的移动，是八度二重对位中所没有的。——译注

十二度二重对位范例

练　　习

作八题十二度二重对位的练习。

十三度二重对位

1. 这类对位比八度、十度或十二度对位，更为少用得多，然而，它尚能提供一些写作手段。

2. 下面是我们所用的数字排列：

1、2、3、4、5、6、7、8、9、10、11、12、13。
13、12、11、10、9、8、7、6、5、4、3、2、1。

3. 我们从上表可看到两个连续的六度在转位时变为两个八度，因此，不能这样应用。

第七度音不可能解决，只可作为经过音或助音使用。

下面的例子说明我们可以如何应用这些必须在六度、八度与同度音上解决的其他的音程。

例 118

二度 三度 四度 五度

转位

十二度 十一度 十度 九度

十三度二重对位范例

1.

转位

2.

转位

练　　习

作四题这类对位的练习

十四度二重对位

1.这类对位很别扭，非常难以使用。

2.下面是这类对位的数字排列：

$$\left\{\begin{array}{l} 1、2、3、4、5、6、7、8、9、10、11、12、13、14。\\ 14、13、12、11、10、9、8、7、6、5、4、3、2、1。\end{array}\right.$$

3.有如我们在上表中所看到的，三度和五度是两个主要的音程。作为准备的其它一些音程，都应在这两个音程上解决。

两个连续的三度音，在转位时变为连续的五度音，应该避免使用。

下面是说明其它的音程可以如何与它的准备音和解决音一起使用的例子。

二度　四度　六度　七度

例119

十三度　十一度　九度　八度

转位

十四度二重对位范例

1.

转位



练　　习

作两题这类对位的练习。

十五度二重对位

这类对位也就是八度二重对位；两者所有的规则都完全相同；所不同者只是在这里的两个声部之间可以超过八度，并且一直伸展到十五度音程。

范　例

对位
主题
转位

练　　习

作若干题这类对位的练习。两声部之间要超过八度音程。

三重与四重对位

这类对位是三个和四个声部，最常用的是八度对位。至于十度和十二度对位，有如在下面所看到的，只能提供一些矫揉造作的组合而已。这正是因为在二重对位上附加了三度音的结果。

八度的三重与四重对位

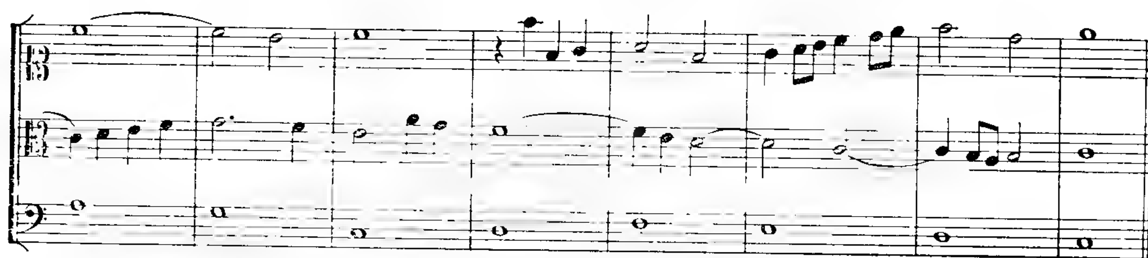
在八度二重对位中所定下的各项规则，这里都很适用；所有各声部都必须能互相交换位置（转位），而其和声依然是绝对正确的。可以用或不用固定曲调来做这类练习。

下面是这两种习作的范例。

用一个固定曲调的三声部范例

A
B
1.
C.D.

B
A
2.
C.D.



B

3.

C. D.

A



A

4.

C. D.

B



C.D.

5.

B

A

C.D.

6.

A

B

不用固定曲调的三声部范例

A

7.

B

C

A
C
8.
B

B
A
9.
C

C
A
10.
B

B
C
11.
A

C
B
12.
A

用固定曲调的四声部范例

A
B
13.
C
C.D.

B
C
14.
C.D.
A

C
C.D.
A
15.
B

C.D.
A
16.
B
C

不用固定曲调的四声部范例

17.

A

B

C

D

18.

B

C

D

A

19.

C

D

A

B

20.

D

A

B

C

此外，我们还可以得到另一些声部的转位，即A、B、C、D四个声部中的一个，轮流停留在原声部上不动，而让其它三个声部互相交换位置。(意即当A声部不动时，让B、C、D，三个声部互相交换位置；当B声部不动时，则让A、C、D三个声部互相交换位置，依此类推。这样做法，可使三声部有六种不同的组合，而四声部可有廿四种不同的组合——译注)

然而，我们只能使用大致不会超越各个不同声部音域的那些组合。

练　　习

用或不用固定曲调作若干题八度的三重与四重对位的练习，一直做到技巧纯熟、写作自如。

八度的三重与四重对位的另一种写作法

我们只要构成这样的一种二重对位：它既不能包含连续的两个三度音，也不能包含连续的两个六度音，而总是用反向或斜向的进行，并且除经过音外，不容纳任何的不协和音，在其上面声部的上方或下面声部的上方，附加一个固定在三度音上的对位声部，就可获得一种三重对位；而在这两个声部中的每个声部的上方都附加三度音，就可获得一种四重对位。

这种对位可以用好几种方式转位，但由于它们是连续不断以三度进行的原故，因此在音乐上只能提供很少的效用。

一个八度二重对位经附加三度音后变为三重与四重对位的范例



作三重对位的变形





作四重对位的变形



我们只采用能给以正确和声的那些转位。

练　　习

作两条八度二重对位，然后附加三度音，使之变为三重与四重对位；并作几种不同转位方式的变形。

十度的三重与四重对位

应遵守十度二重对位中的那些规则，并且要用反向及斜向进行；以这种方法而获得的二重对位，我们可以得到一种将上面声部作低十度转位，或将下面声部作高十度转位的三重对位；而这两种作法同时并用，则可得到四重对位。

经变形后成为三重对位的十度二重对位的范例



作三重对位的变形

1. 上面声部作低十度转位

2.

2. 下面声部作高十度（或三度）转位

3.

通过上述方法使变形后成为三重与四重对位的十度二重对位的范例

1.

作三重对位的变形

2.



作四重对位的变形



有如我们在上面所看到，就是这种三度附加音，使十度对位名符其实。因为它们都只能作八度的转位；而且还必需选择能给以正确和声的那些转位。

练　　习

作两条悦耳的十度二重对位，然后使之变形为三重和四重，并用八度转位作几种不同方式的变形（习作的第一小节照上例做法即可）。

十二度的三重与四重对位

十二度二重对位中的规则，在这里都适用；并且要用反向及斜向的进行。以这种方法写成的一种对位，我们可在它的上面声部的下方或下面声部的上方附加一个三度音，即可获得一种三重对位，而这两种做法同时并用，则可获得一种四重对位。

经变形后成为三重与四重对位的十二度二重对位的范例



作三重对位的变形





作四重对位的变形



有如前述，我们只采用能给以正确和声的那些转位。

练　　习

作两条动听的十二度二重对位，然后使之变形为三重与四重；并应用转位作几种不同方式的变形。

补 充 说 明

我提醒大家注意：我们在上面所学的那种对位，只能给予我们很少的稗益。它仅仅是在二重对位的上面声部或下面声部附加一些三度音而组成。有如在上面已讲过，只是一些矫揉造作的组合而已，因为它们并不是全部都能作真正的转位。这种连续不断的三度进行，毕竟不能坚持得很久，因为它会造成那种原始的枯燥无味，使人产生一种极端疲劳和非常厌烦的感觉。

由此可见，只有各个声部都可以转位的那些八度对位才是仅有的、真正的而且是好的三重和四重对位，我们就是要用这种对位来构成赋格的对题。而关于赋格的对题，则将在本书的第四部分作为阐述的题材。

在精心研读本书开头的三个部分以及把所有指定的练习都做了以后，学习者必定充满兴致，醉心于赋格曲写作的学习。而我们即将以赋格的学习，作为这一部分的继续和本书的结束。

在开始讨论这一个重要的课题之前，作为一种珍品，我拟举出马尔蒂尼神父所做的一系列的范例，这些范例使我们看到人们在某些情况下可以如何来运用刚才研究过的各种不同的对位。

范 例

1.
对位
主题
对位在低八度音上。

对位在低三度音上。
对位在低十度音上。

2.
对位
主题
主题在高十五度音上。
对位在低八度音上。

对位在高三度音上。

主题在高八度音上。

对位在高八度音上。

主题在低八度音上。

对位在高三度音上。

主题在高三度音上。

对位在高八度音上。

对位在高三度音上。

对位

3.

主题

对位在高三度音上用反向模仿。

主题在高八度音上。

对位在低八度音上。

主题在高五度音上用反向模仿。

对位在低三度音上用反向模仿。

主题在高十度音上用反向模仿。

* 这些对位包含人们认为易犯的若干错误；——我仅是指其中的那个以同向进行到达同度的音而言。

对位

主题在高五度上用反向模仿。

主题在低八度音上。

对位在高八度音上。

主题在高八度音上。

主题在高十二度音上，用反向模仿。

对位　　　　主题在高八度音上。　　　　主题在高四度音上。

主题　　　　对位在低八度音上。　　　　对位在低五度音上。

自由声部　　　　自由声部　　　　自由声部

主题在高六度音上。

主题在高四度音上。

对位在低十二度音上。

自由声部

主题在高六度音上。　　　　对位在高六度音上。

对位在低三度音上。　　　　主题在低八度音上。

自由声部　　　　自由声部。

对位

4.　主题

自由声部

主题在高八度音上，并延迟进入。

对位在高三度音上，经变化并提前进入。

对位在低六度音上，经变化并提前进入。

主题在高五度音上，经变化并提前进入。

对位在低八度音上，经变化并提前进入。

主题

自由声部

对位在低十度音上，有变化的。

主题在高三度音上，有变化的。

主题经变化并延迟进入。

对位在低八度音上，经变化并提前进入。

自由声部

主题在高八度音上，用反向模仿。

对位在低十度音上，用反向模仿并有变化的。

对位在低十七度音上，用反向模仿，经变化并延迟进入。

主题在高八度音上。

主题在高五度音上，用反向模仿，有变化的，并延迟进入。

对位在低八度音上，经变化的，并提前进入。

自由声部